Berühmte Kunststätten No 10

Walter Goetz

Ravenna



Mit 139 Abbildungen

Leipzig
E. A. Seemann
Berlin



Berühmte Kunststätten

Nr. 10

Ravenna

Ravenna

Von

Walter Goetz



Leipzig und Berlin
Verlag von E. A. Seemann
1901

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Vorwort.

Ein Historiker hat die nachfolgenden Blätter geschrieben. Ravennas geschichtliche Entwicklung zu schildern war das Ziel — aber ein fortwährendes Hinübergreifen in das Gebiet der Kunstgeschichte war unvermeidlich. Die Kunstgelehrten mögen mit Nachsicht aufnehmen, was ohne Anspruch auf wissenschaftliche Neuigkeit und nur in der Hoffnung auf die allein mögliche relative Zuverlässigkeit gegeben worden ist. Der Zweck des Büchleins verbot es — abgesehen von einigen Anmerkungen — die vielen umstrittenen Fragen eingehend zu erörtern oder der Vorgänger, die den Weg zeigten, ausdrücklich zu gedenken. Was über Ravenna in alter und neuer Zeit geschrieben worden ist, wurde selbstverständlich benutzt, und mit denen, die Ravennas Geschichte in ähnlicher Zusammenfassung bereits geschildert haben (Witte, Gregorovius, Ziegeler, Ricci), berührt sich diese Schrift naturgemäß in mancher Hinsicht. Keiner der forschenden Vorgänger hat dem Verfasser soviel zu lernen gegeben wie Corrado Ricci; er möge in diesem Büchlein ein Zeichen dankbarer Verehrung sehen.



Inhaltsverzeichnis.

Druckfehlerberichtigung.

Seite 8 Zeile 17 lies: Abb. 122 (anst. 121).

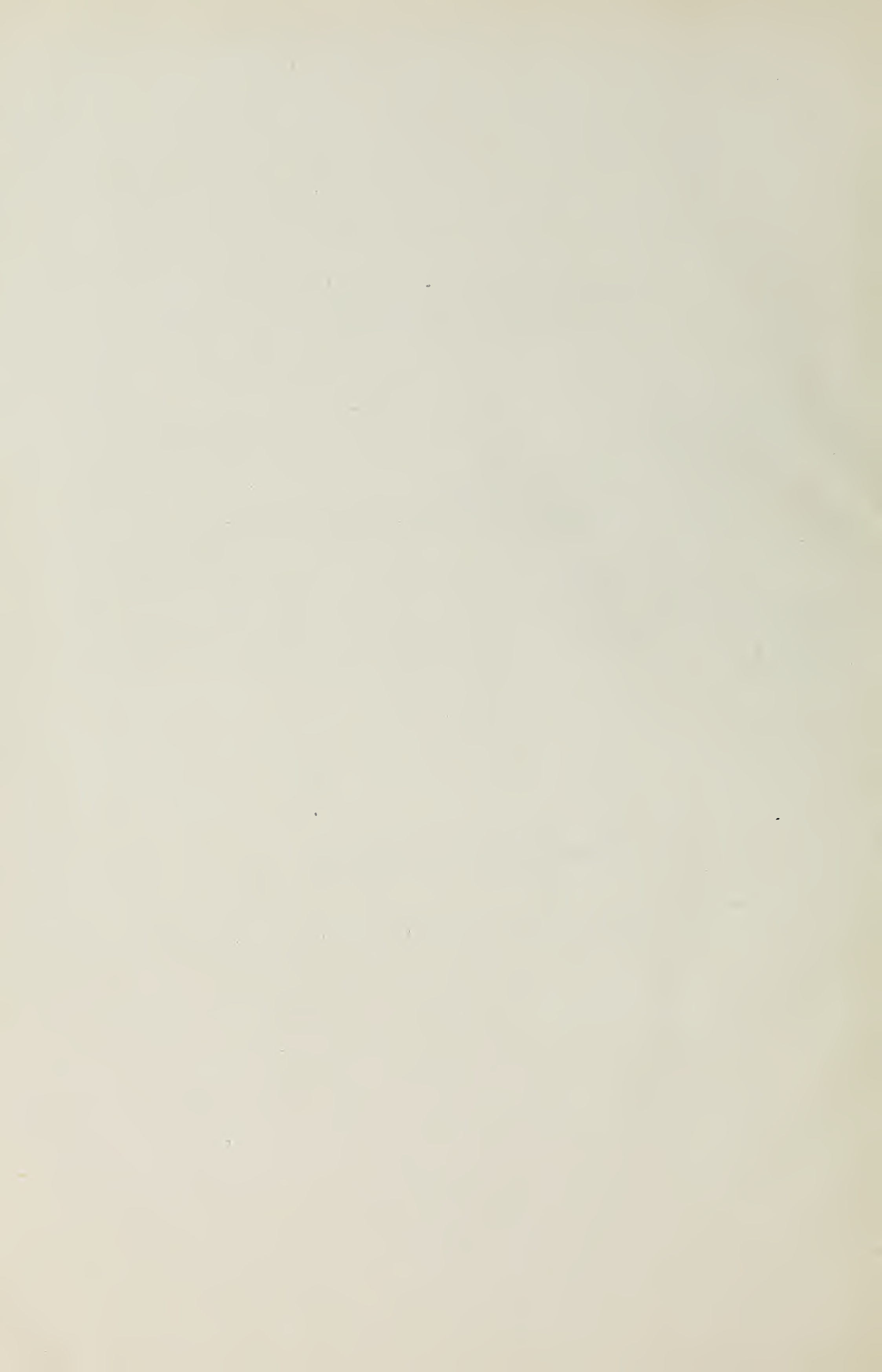




Abb. 1. Antike Marmorintarsia im Taufhaus S. Giovanni in Fonte.

Einleitung.

Eigenartig ist der Charakter einer jeden italienischen Stadt — Ravenna nimmt seinen Platz als eine der eigenartigsten unter ihnen ein. Fast alle andern Städte Italiens sprechen schon beim ersten Anblick von den beiden Höhepunkten europäischer Kulturentwicklung, von Altertum oder Renaissance: das eine Zeitalter oder das andre oder beide gemeinsam geben den Städten ihr charakteristisches Bild, ihr Geist ist in allen Straßen lebendig und der Reisende fühlt im Betrachten, wie er mit diesen Zeitaltern durch unzählige sichtbare und unsichtbare Beziehungen noch enge verbunden ist. So viele Denkmäler rein mittelalterlicher Kunst auch in italienischen Städten noch vorhanden sind — das Bild ihres Zeitalters vermögen sie dennoch nicht zum herrschenden zu machen; Altertum und Renaissance beherrschen alles.

Wie ein Wunder ist es, eine Stadt zu finden, die von diesen beiden Zeitaltern so gut wie nichts besitzt. Ravenna ist in seinem heutigen Bilde weder eine Stadt des Altertums noch der Renaissance, und auch das Mittelalter sucht man dort vergebens. Fast alles, was in Ravenna von der Vergangenheit erzählt, was die Stadt charakterisiert und sie einzigartig wertvoll macht — Kunstdenkmäler und

Erinnerungen — entstammt den Zeiten, die zwischen Altertum und Mittelalter, zwischen Mittelalter und Renaissance liegen: dem Zeitalter der Völkerwanderung und der Zeit Dantes. Alles andre tritt zurück, an Zahl und an Bedeutung: als Stadt der Völkerwanderung, als letzte Zuflucht Dantes lebt Ravenna in den Gedanken der Menschen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß unser inneres und äußeres Leben mit dem, was diesen beiden Zeitaltern entstammt, nicht so vielfach, so offenkundig, so fortwirkend verbunden ist wie mit Altertum und Renaissance. Mit einer andern Stimmung betritt man Florenz, mit einer andern Ravenna. Das Sichverbundenfühlen und stetige Wiederfinden giebt eine Fähigkeit unmittelbaren Genießens, eine Stimmung, die sieht und aufnimmt und im tiefsten mitempfindet, eine künstlerische Stimmung, die der Vorarbeit des Verstandes nicht bedarf. Wer braucht Erklärungen, um die Größe antiker Kunst oder der Kunst der Renaissance in ihren Umrissen zu verstehen? Hier giebt der erste Eindruck ein Begreifen. — Kein Werk der Völkerwanderungszeit übt eine solche unmittelbare Wirkung aus, so wenig wie es Dantes Göttliche Komödie zu thun vermag: hier begreift nur der eindringende Verstand und langsam nur entsteht daraus eine künstlerische Freude, die freilich tief zu sein vermag, sobald sie sich durch richtiges Verstehen entwickelt hat, aber die doch immer geleitet bleibt von verstandesmäßiger Erkenntnis. Historisch kann man die Stimmung nennen, die den Reisenden in Ravenna umfängt: er fühlt, daß auch hier die Vergangenheit bedeutsamen Inhalts voll ist, obwohl sie ihn nicht gleich mit sich fortreißt; aus dem Einleben in fernerliegende Gedankengänge und schwerfälligere Formen erwächst ein Gefühl des Miterlebens und scheuer Bewunderung. Ueberall lacht uns sonst in italienischen Städten der Reichtum der Vergangenheit entgegen mit Kirchen, Palästen und Denkmälern; in Ravenna wird das Auge nicht gefangen und geblendet: die Bauwerke der Völkerwanderungszeit tragen ein bescheidenes Aussehen und von der Zeit Dantes lagern fast nur unsichtbare Erinnerungen über der Stadt. Worin liegt der merkwürdige Reiz dieses Ortes, der immer von neuem aufgesucht, bewundert und beschrieben wird? — In einigen wenigen Kirchen und zwei oder drei Bauten andrer Art ist Ravennas geheimnisvolles Leben verborgen — Werke, die uns einen Blick aufthun in eine ferne, dunkle Vergangenheit, reich an wildem Schicksal, an vernichtenden Stürmen, an gewaltthätigen Menschen, unter deren Füßen alles Zarte erbarmungslos zertreten hinsank. So wenig wir uns diese Menschen vollkommen vergegenwärtigen können, so deutlich steht doch vor unsrer Seele ein Bild von mitleidloser Gewalt, pietätloser Grausamkeit, barbarischem Genießen, von raschvergänglichen Erfolgen, von ungebändigten Leidenschaften, denen alles Widerstrebende zum Opfer fiel, bis sie sich selbst verzehrten; es verschwindet in unsern Gedanken, was diese Zeit doch sicher auch an stillem Glück, an weichen Empfindungen, an einfachem Leben besaß. Ravenna ist die einzige Stätte, wo dieses Zeitalter der Völkerwanderung noch sichtbar ist mit einer gewissen Einheitlichkeit, mit so vielen Ueberresten, wie nirgends sonst, mit so hellen Hinweisen auf den Gesamtinhalt dieser Zeit, in der sich seitwärts von den zerstörenden Kämpfen die fruchtbarste Verbindung der sterbenden antiken Kunst mit dem kunstsuchenden Christentum vollzog.

Und in dieser Stadt beschloß Dante sein Leben. Wie dadurch diese Stätte geheiligt ist, erkennt man nur recht, wenn man in Dante den lebendigen Genius des italienischen Volkes zu sehen gelernt hat. Es ist gewiß, daß er einer der größten Dichter und einer der gewaltigsten Charaktere aller Zeiten gewesen ist — aber dieses Urteil sagt nichts von dem Verhältnis Dantes zu Italien. Man muß ihn kennen als die Verkörperung aller italienischen Hoffnungen, alles nationalen Stolzes, um Ravennas Unsterblichkeit durch ihn zu begreifen. Er war in der Zeit staatlicher Zerrissenheit der Repräsentant der Einheit Italiens, er ist bei dem niederdrückenden Zustand des geeinten Landes der große und noch immer erfolgreiche Kämpfer gegen den Pessimismus: daß er war, erfüllt die zagenden Herzen mit neuem Zutrauen. Unter seinem Banner, mit seinen Gedanken will man auch heute noch siegen: den Kaiser der Zukunft (l'imperatore ideale) hört man ihn nennen. Es mögen vergängliche Worte sein, mit denen man ihn übertreibend feiert — er ist dennoch sichtbar bei den Besten des Landes eine gewaltige moralische Macht, die dem ganzen Volke zu gute kommt. Und mit unablässiger Verehrung häuft sich die Dankbarkeit Italiens über der letzten Ruhestätte des Dichters; in Ravenna wurde er, aus der Vaterstadt vertrieben, vom Florentiner zum Italiener, in Ravenna gelangte er zur höchsten Entwicklung seines Wesens: hier vollendete er, gestählt durch das härteste Schicksal, durch Leid gereift zum vollkommenen Kenner alles Lebens und schließlich doch erhoben über alle Bitterkeit das große Werk seines Lebens, das an der Schwelle der neueren Zeiten steht.

So hat Ravenna stolze Erinnerungen, alle durchsetzt mit Tragik. Von dem Leid, das diese Stadt gesehen, liegt etwas über ihr und teilt sich dem Reisenden mit. Es bleibt ein tiefer Unterschied zwischen dem frohen, erhebenden Zauber, den Florenz oder Siena, Rom oder Neapel ausüben, und dem Anteil, den Ravenna dem Herzen des fremden Besuchers abzwingt; fertige befreiende Gedanken für suchende Seelen giebt Ravenna nicht. Und dennoch, der Einblick in das letzte Ausleben des Altertums und in die ersten Regungen der neueren Zeiten ist fesselnd und erhebend für jeden, der den weiten Wegen des menschlichen Geschlechts ehrfurchtsvoll nachgeht.

Unscheinbar liegt die heutige Stadt in der breiten Ebene der Romagna; nirgends in der flachen Umgebung ein Punkt, von dem man die Stadt und ihre Lage übersehen könnte. Das Landschaftsbild hat nicht so stark wie anderwärts den italienischen Charakter: zwar wächst auch hier der Wein von Baum zu Baum auf den Feldern (das natürliche Vorbild antiker Festons), aber es fehlen fast ganz die Zypressen, die sonst überall mit ihren ruhig aufwärts strebenden Linien der Landschaft ihre Architektur, das so bestimmt gegliederte schwermütig-bedeutende Aussehen geben. Alte Mauern umschließen die kleine Stadt; an den sechs Thoren sind ärmliche Vorstädte vorgelagert. Innerhalb der Mauern streckt sich die Stadt mit bescheidenen, meist engen Straßen, mit einigen Plätzen und manchem Raum, der früher bebaut gewesen sein mag und heute brach liegt. Ueberall legt die Stadt Zeugnis ab von geringem Vermögen der Bewohner und der Gemeinde. Keine

Kunstperiode hat die äußerliche Herrschaft über die Stadt; mancherlei aus allen Zeiten ist vorhanden, ohne daß doch Einzelnes mächtig genug wäre, das Stadtbild vorherrschend zu bestimmen. Gerade die wertvollsten Bauten, die Werke der Völkerwanderungszeit, treten nicht stark hervor, sei es nun, daß sie sich in ihrer Umgebung nicht genug durchzusetzen vermögen, sei es, daß sie durch spätere Umbauten den Charakter eines andern Zeitalters erhalten haben. Vielleicht daß sie es in Zukunft mehr thun werden, denn es kann nicht genug gerühmt werden, was zum Besten der Stadt und ihrer Kunstschätze die seit 1898 von der Regierung eingesetzte Kommission zur Ueberwachung und Erneuerung der Kunstwerke Ravennas zu leisten begonnen hat: unter Leitung des besten Kenners der Stadt und ihrer Geschichte, Corrado Riccis, des jetzigen Direktors der Brera in Mailand, hat man die Beseitigung aller störenden Veränderungen und Zuthaten späterer Zeiten unternommen: das Mausoleum der Galla Placidia und der sog. Palast des Theoderich sind bereits aufs glücklichste erneuert worden, und die Arbeiten, die jetzt an San Vitale und an San Apollinare in Classe im Werke sind, führen diese Kirchen aus langer Verwilderung ihrem ursprünglichen Zustande wieder näher und die Kunstgeschichte darf sich vieler neuer, bei diesen Arbeiten gewonnener Aufschlüsse freuen.

Es sind immerhin doch nur Trümmer der Vergangenheit, was noch vorhanden ist; allzuviel ist unwiederbringlich zerstört. Wie vieles ist bei der großen Plünderung von 1512, wie vieles in den langen blutigen Kämpfen städtischer Parteien zu Grunde gegangen, ganz zu schweigen von der nicht minder verhängnisvollen bessernden Arbeit der Geistlichen und Mönche des 18. Jahrhunderts, die überall den Stil ihrer Zeit zur Herrschaft bringen wollten! Nur wenige Bauten, die dabei nicht den alten Charakter verloren haben! Von ganzen Perioden, in denen Ravenna blühte, wie vom Altertum, ist nichts anderes übrig als verstreute Teile. Ueberall muß man sich das Bild zu ergänzen streben; was die schriftliche Ueberlieferung über die Stadt aufbewahrt hat, dient wenigstens dazu, große Lücken zu füllen und das alte Ravenna in seinen Umrissen deutlich zu machen.



Abb. 2. Antikes Relief (Augustus und seine Familie) im Museo.

I. Ravenna im Altertum.

In unbestimmbarer Ferne liegt das Entstehen Ravennas. Was später an Fabeln darüber berichtet worden ist — Gründung schon vor dem trojanischen Kriege, Gründung durch Armenier oder Pelasger, Thessalier oder Etrusker — ist durch geschichtliche Zeugnisse nicht zu beweisen. Doch mag die Stadt gleich andern Ansiedlungen an der Ostküste Oberitaliens bereits in früher Vorzeit entstanden sein. Erst für das letzte Jahrhundert vor Christus liegen glaubhafte Nachrichten über die Geschichte der Stadt vor: nach dem sog. Bundesgenossenkriege (90—88) wird ihr, die schon früher mit Rom verbündet gewesen war, das römische Bürgerrecht verliehen; aber nach dem Siege Sullas wird sie, weil sie eifrig für Marius Partei genommen, ihrer alten Selbständigkeit beraubt und der Provinz Gallia cisalpina einverleibt. Ein denkwürdiges Ereignis ist dann der Aufenthalt Caesars in der Stadt, bevor er den Rubikon überschritt (49 v. Chr.); hierher waren seine römischen Anhänger zu ihm geflüchtet, und um über seine Absichten zu täuschen, hat er sich am Tage vor dem Aufbruch gegen Rom eingehend mit den Plänen für eine neue Gladiatorenschule beschäftigt. Durch ihre Gladiatoren scheint die Stadt besondern Ruf gehabt zu haben.

Wirkliche Bedeutung erhielt Ravenna dann doch durch ihre Zugehörigkeit zu Rom: die Erhebung der Stadt im Anfang der Kaiserzeit zur zweiten Flottenstation Italiens — die andere, im Süden, war Misenum — sicherte ihr mit einem Male einen Platz unter den wichtigeren Städten des römischen Reichs. Augustus wählte Ravenna, das er von mehrfachem Aufenthalt her kannte, wohl in erster Linie um der geschützten Lage willen: die Stadt lag an den Lagunen, die durch Anschwemmung der vom Appenin und von den Alpen kommenden Flüsse, vor allem des Po, entstanden waren, und weite Sümpfe lagerten sich landeinwärts vor, jeden Angriff vom Lande her fast unmöglich machend oder doch die Verteidigung an der einen Durchgangsstelle (von Süden her) sehr erleichternd. Schützend waren auch die zahlreichen Flußläufe: nicht weit nordwärts war damals die Hauptmündung des Po und andere in die Lagunen mündende Flüsse zerschnitten das feste Land, auf dem Ravenna noch lag, in viele Inseln.[1]) Dicht vor der Stadt war ostwärts das Meer oder die Lagune mit ihren Inseln: jedenfalls kamen die Schiffe von der hohen See herein bis zum Hafen der Stadt. Augustus bestimmte zum Kriegshafen einen Platz etwa vier bis fünf Kilometer südostwärts; vielleicht daß sich hier noch günstigere Hafenbedingungen und reichlicherer Raum zur Anlage von Werften, Werkstätten und Arsenalen bot. Ob auch die Nähe von Pinienwaldungen den Kaiser gerade zur Wahl dieses Punktes veranlaßte, ist kaum zu entscheiden: so gewiß es auch sein mag, daß die heute noch vorhandenen Pinienwälder erst auf später angeschwemmtem Boden entstanden sind, so schwer ist es doch zu bestreiten, daß im Altertum ähnliche Waldungen weiter landeinwärts — auf den in früheren Zeiten angeschwemmten Gebieten — vorhanden sein konnten, denn es ist sicher, daß solcher Wald in noch viel späterer Zeit weiter westwärts als heute gestanden hat. Da die Pinie im Altertum vorwiegend zum Schiffsbau verwendet wurde, so bleibt die Möglichkeit offen, daß Augustus auch durch das Vorhandensein dieses Vorteils zur Wahl Ravennas bestimmt wurde.[2])

Einen Hafen, groß genug für 240 (nach andern Angaben 250) Schiffe ließ Augustus anlegen und Classis (= Flotte) wurde der Ort benannt, der nun an diesem Hafen mit Werkstätten und Amtsgebäuden, Kasernen und Dienstwohnungen, Tempeln und Privatgebäuden rasch emporgeblüht ist. Auch die Straße nach Ravenna hinein belebte sich: Haus an Haus mag auch da bald entstanden sein, so daß Caesarea — so hieß diese Verbindungsstraße — später wie ein eigner Stadtteil erschien. Wie viel muß Ravenna selber durch diese Veränderung gewonnen haben! Man braucht nur zu bedenken, was alles mit dieser Flottenstation zusammenhing: neue Anlagen und Einrichtungen, hohe und niedere Beamte, Militär und Menschenzufluß aller Art, dazu die natürliche Fürsorge der Kaiser für diesen wichtigen Platz — man begreift, daß die Stadt einen mächtigen Aufschwung nehmen mußte. Freilich ist es schwer, sich eine deutliche Vorstellung davon zu machen, denn keines der öffentlichen und privaten Gebäude, die damals in Classis oder Ravenna entstanden sind, ist bis zur Gegenwart erhalten geblieben — zwei Thermen vielleicht ausgenommen, die später in Taufhäuser verwandelt sein sollen. Selbst die Grundmauern sind bis auf dürftige Reste verschwunden; weites freies Feld ist heute, wo einstmals Classis stand. Nur Notizen der antiken und späteren Schriftsteller, zufällige Erwähnungen in mittel-

alterlichen Urkunden geben ein Bild von der antiken Stadt; einzelne Bauteile, die später in den christlichen Kirchen verwendet oder in neueren Zeiten bruchstückweise hie und da gefunden wurden, wie Säulen und Kapitelle, Teile von Gesimsen und Mosaikfußböden, dazu einige Reliefs und Grabdenkmäler, lassen ahnen, wie viel Schönes hier völlig zu Grunde gegangen ist. Alles zusammen giebt eine schwache Vorstellung, wie die Stadt in der römischen Kaiserzeit ausgesehen haben mag.

Der oft angeführte Vergleich zwischen dem alten Ravenna und Venedig trifft nur in beschränktem Maße zu: die Stadt lag nicht auf meerumflossenen Inseln, sondern nur auf vorgeschobenen Teilen des sumpfreichen Festlandes, die von den Flüssen in Inseln zerschnitten wurden. Dazu hat Augustus, um eine notwendige Verkehrsader mit dem oberitalienischen Hinterland zu schaffen, vom Po nach dem Kriegshafen einen Kanal, die Fossa Augusta, anlegen lassen, der an Ravenna vorbeifloß und mit einem Arme — dem siebenten Teile seines Wassers, wie der Gote Jordanes im 6. Jahrhundert erzählt — auch durch die Stadt hindurch. Von Flußläufen und Kanälen war Ravenna so reichlich durchschnitten, daß es zahlreiche Brücken in der Stadt gab — noch bis tief ins Mittelalter hinein werden solche Brücken und Marmorstufen an den Ufern erwähnt. Jetzt sind allerdings seit Jahrhunderten alle Spuren davon geschwunden: kein Wasser geht mehr durch die Stadt und nur an der Südseite fließt außerhalb der Mauern ein träger Mühlbach vorbei. Der Lauf aller Flüsse der Gegend hat sich vollständig verändert: jetzt nehmen diejenigen, die einstmals nachweislich die Stadt umarmten und zerteilten, drei Kilometer südwärts ihren wasserarmen Lauf und der Kanal des Augustus ist unauffindbar geworden. In römischer Zeit mündeten jene Flüsse, gleich dem wenig nördlicheren Po, ganz nahe bei der Stadt ins Meer, während heute die Stadt in gerader Linie fünf Kilometer vom Meere entfernt liegt.



Abb. 3. Antikes Kapitell in S. Giovanni in Fonte.

Der bestimmten Zeugnisse sind zu viele, als daß wir daran zweifeln könnten: dicht bei Ravenna, nach Osten zu, streckte sich das Meer oder die Lagune. Der Hafen, der an der Stadt und an der nordöstlichen Vorstadt lag, ist ebenfalls

bis ins Mittelalter hinein oft erwähnt, obwohl er mit der Zeit immer weiter hinausgerückt sein muß. Es scheint, als ob sich südostwärts von der Stadt ein kleiner Hafen an den andern reihte; da, wo jetzt Santa Maria in Porto fuori liegt (drei Kilometer südöstlich der Stadt), begann dann aller Wahrscheinlichkeit nach die beste Hafenstelle, deren innersten Teil, noch etwas weiter südwärts, Augustus deshalb für seinen Kriegshafen wählte. Es wird kaum jemals möglich sein, ein zuverlässiges, ins Einzelne gehendes Bild der ursprünglichen Küstengestaltung zu entwerfen — dazu sind die Veränderungen der Jahrhunderte zu groß und die Zeugnisse der Ueberlieferung zu unbestimmt; aber daß der große Hafen nicht weit von S. Maria in Porto fuori lag und sich von da noch weiter landeinwärts nach Classis zu erstreckte, erscheint als ein sicheres Ergebnis. Eine alte Ueberlieferung sagt, daß der massige Unterbau des Turms von S. Maria in Porto fuori (Abb. 121) ein Rest des alten Leuchtturms sei, der hier auf vorragender Stelle am Hafeneingang gelegen habe und der um seiner Größe willen von Plinius rühmend erwähnt worden ist. Das ist nun freilich ein Irrtum, da man an andrer Stelle im 15. Jahrhundert die Grundmauern des Leuchtturms noch gesehen haben will; aber das Meer reichte sicher einstmals bis an diesen Punkt heran.



Abb. 4. Relief einer Tänzerin. Erzbisch. Palast.

Die Lage der Stadt schien so gesichert, daß sie in der ersten Zeit der Flottenstation keine Mauern besaß; erst Kaiser Tiberius hat Ravenna, Classis und die Verbindungsstraße Caesarea mit gemeinsamen Mauern umgeben. Ravennas besondere Mauern bildeten ein Viereck, das im 5. Jahrhundert zweimal erweitert worden ist, und in dieser späteren Form hat sich die Umwallung bis heute erhalten; doch ist die Stadt heute nur um ein Geringes größer als in der Zeit des 1. Jahrhunderts n. Chr. Sie gewährte Raum genug, um später selbst kaiserliche Residenz sein zu können. Freilich haben sich große Vorstädte vor den Mauern der Stadt entwickelt, — zählte doch allein die nordöstliche Vorstadt (wo jetzt fast einsam das Grabmal Theoderichs steht) acht Stadtbezirke (Regionen), fast ein Siebentel von den sämtlichen bekannten Bezirken Ravennas (53). In diesen Vorstädten lag ein Teil der öffentlichen Gebäude: vor dem berühmtesten antiken Thore, der Porta aurea, die erst Ende des 16. Jahrhunderts zerstört wurde und von der wenigstens noch eine Abbildung vorhanden ist, lag das Amphitheater und ein Apollotempel.

Das Kapitol muß in der Nähe der Kirche S. Domenico gelegen haben, Thermen gab es an verschiedenen Stellen der Stadt; mehrere Tempel, ein Zirkus, ein Theater, eine Gladiatorenschule, eine Waffenfabrik werden erwähnt. Dazu eine stattliche Anzahl Thore und der großartige von Trajan erbaute Aquaedukt, der aus der Gegend von Forli, 20 Meilen weit entfernt, der Stadt das mangelnde Trinkwasser zuführte, Sümpfe und Flüsse überspannend. Daß heute noch ein Rest dieses Aquaeduktes bei niedrigstem Wasserstand auf dem Boden des Roncoflusses eine gute Stunde südlich von Ravenna zu sehen ist, klingt wie eine Fabel: um so viel hat sich das Erdreich seit dem Altertum erhoben.



Abb. 5. Antikes Puttenrelief. Erzbischöfl. Palast.

Auch in Classis gab es sicher stattliche Gebäude: wir wissen von einem Neptunstempel, von einem Amphitheater, einem Arsenal und einer Schiffsfabrik, und auch hier von Thoren und einem Aquaedukte. Wohin mag das kunstvolle Mosaikpflaster gehört haben, das man 1875 bei S. Apollinare in Classe fand und das sich jetzt rekonstruiert in der Akademie der schönen Künste befindet? In welchen Tempeln mögen die Marmorsäulen, die jetzt in S. Apollinare in Classe, in S. Apollinare Nuovo, in S. Francesco und anderswo die Bogen des Mittelschiffes tragen, gestanden haben, ehe sie dem Christengotte dienen mußten? Man kann sich nicht satt sehen an den natürlichen Farbenwundern dieses Marmors — wie mögen erst die Tempel gewesen sein, in denen sie nur ein Teil des Schmuckes waren! Sie zu zerstören galt als ein gutes Werk, als die alten Götter gefallen waren — aber nie wieder Erreichtes ging damit zu Grunde.

Es ist eine nur schwer beweisbare Vermutung Riccis, daß die beiden Battisterien S. Giovanni in Fonte und S. Maria in Cosmedin ursprünglich römische Bäder gewesen seien. S. Maria in Cosmedin birgt nichts mehr, was auf die Antike zurückginge; aber S. Giovanni in Fonte hat an drei Wänden des achteckigen inneren Erdgeschosses Marmortäfelungen mit Intarsiaornamenten, die bei der Feinheit der Arbeit und der Farbenzusammenstellung nur im Altertum entstanden sein können (Abb. 1). Waren hier wirklich Thermen, so gehörten sie wohl zu der ursprünglichen Wandbekleidung, um deren Untergang man trauern muß, so wertvoll auch die später angebrachten Mosaiken sind — es bleibt immer der Gegensatz von freier, reich entwickelter Kraft und erzwungener, wenig vermögender Be-



Abb. 6. Puttenrelief. Erzbischöfl. Palast.

schränkung.[3]) Auch die Kapitelle der Blendarkaden des Erdgeschosses stammen zum größten Teile aus antiker Zeit (Abb. 3).

Das beste Werk antiker Kunst, das sich in Ravenna noch vorfindet, ist das vielumstrittene Relief mit der Familie des Augustus (Abb. 2; früher in S. Vitale, jetzt im Museo), zwei Marmorbruchstücke, von denen das eine drei männliche und zwei weibliche Figuren, das andre kleinere einen Opferstier und Jünglinge zeigt. Das schöne Werk aus parischem Marmor stammt nach seinem Stile aus der ersten Kaiserzeit. Sicher zu benennen ist nach der Bildnisähnlichkeit der Gesichtszüge nur die Gestalt am weitesten rechts: Augustus mit dem Eichenkranze geschmückt, den linken Fuß auf die Erdkugel setzend. Die weibliche Gestalt neben ihm, an deren linker Schulter der Rest eines kleinen Amors sichtbar ist, wird Livia darstellen. Die folgende Gestalt gilt zumeist als Caesar: der Stern über seiner Stirne läßt an die

Stella Julia, den Stern des julischen Hauses, denken — obwohl die Jugendlichkeit der Gestalt nicht ganz zu Caesar paßt. Der Gepanzerte daneben wird ein jüngeres Mitglied des Kaiserhauses sein. Die am linken Rande auf einer Erderhebung sitzende Frau darf als Personifikation einer Stadt (Rom?) oder Landschaft angesehen werden. Das zugehörige Bruchstück ist der Teil einer Opferszene. Bei den nahen Beziehungen des Kaisers zu Ravenna liegt es nahe, in diesen beiden Reliefs die Reste eines zu Ehren des Augustus errichteten Denkmales oder Altars zu sehen.

Noch einige andre antike Reliefs sind übrig geblieben, die Zeugnis ablegen von reichgeschmückten Gebäuden aus der ersten Kaiserzeit. In der Sala lapidaria des Erzbischöflichen Palastes befinden sich mehrere Reliefs aus griechischem Marmor von verwandtem Charakter. Allen ist gemeinsam, daß ihre Figuren vor gleich-

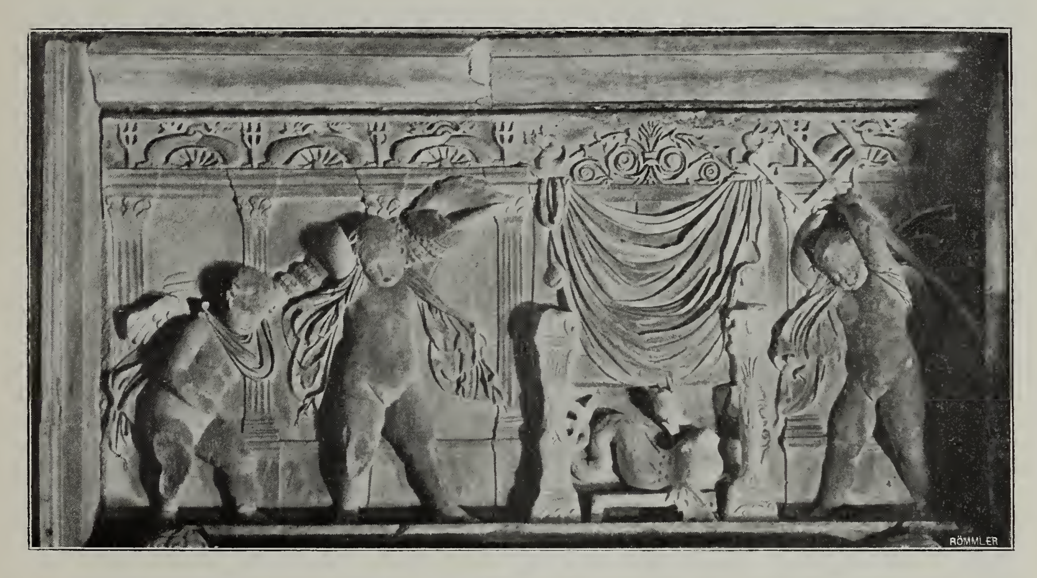


Abb. 7. Puttenrelief in S. Vitale.

artigem architektonischen Hintergrund erscheinen, vor Hallen, deren korinthische Pilaster auf niedrigem Podeste stehen. Ein Bruchstück zeigt eine der in römischer Zeit häufig dargestellten „Kalathiskos-Tänzerinnen“, ein kurzgekleidetes Mädchen, das auf dem Kopf einen korbähnlichen Aufsatz trägt (Abb. 4). Das andere Relief giebt zwei geflügelte Putti an einem Fruchtkorb stehend wieder (Abb. 5). Auf dem dritten ist ein Putto beim Balgen mit einem (weggebrochenen) Genossen auf den Rücken gefallen (Abb. 6). Ein größeres Stück verwandter Art befindet sich in S. Vitale (Abb. 7): vor einer reich geschmückten Halle steht der verhüllte Thron Neptuns, mit einem Seewesen auf dem Schemel; zu ihm schleppen der eine Putto den Dreizack, der andre die Tritonsmuschel, an deren Oeffnung ein dritter zu horchen scheint. Zwei Bruchstücke mit ganz analoger Darstellung, in der es sich um Thron und Attribute des Saturn handelt, sind aus Ravenna in das archäologische Museum zu Venedig gelangt. Es liegt nahe, alle diese Reliefs trotz ihrer verschiednen

Proportionen dem Wandschmuck ein und desselben ravennatischen Gebäudes zuzuweisen. Jedoch ist Zurückhaltung im Urteil geboten, da sich auch an andern Orten (Rom, Florenz, Pisa, Mantua, Paris) Reste ähnlicher, einander ergänzender und z. T. wiederholender Darstellungen gefunden haben, die, auf ein gemeinsames Original zurückweisend, die Beliebtheit dieser Art Reliefschmuck bezeugen.

Auch die bei aller Größe doch so zarte Marmorvase, die sich jetzt im Battistero S. Giovanni in Fonte befindet, sei in diesem Zusammenhang erwähnt, und ebenso die mächtige Porphyrwanne im Museo, die man lange Zeit gläubig für den Sarg Theoderichs hinnahm und an seinem vorgeblichen Palaste eingemauert hatte — legen doch alle diese Reste gemeinsam Zeugnis ab von vorhandnem Reichtum und hoch entwickelter Kunstpflege in der antiken Stadt.

Zahlreich sind die römischen Grabsteine, die noch aus vorchristlicher Zeit stammen, alle in derselben hohen rechteckigen, mit einem Giebel abgeschlossenen Form, die von architektonisch gestalteten Nischen umrahmten Hochreliefbüsten der Verstorbenen zeigend (Abb. 8). Eines unterscheidet sich von den übrigen: das Grabmal der Familie Longidiena, das oben zwar auch die Köpfe der Familienangehörigen, unten aber eine Darstellung der Thätigkeit des Familienoberhauptes, eines Schiffserbauers, aufweist (Abb. 9).

Abb. 8. Römischer Grabstein. Museo.

Das sind, von Inschriften, kleineren Bauteilen und Statuenresten abgesehen, beinahe alle Ueberbleibsel eines Zeitraumes von etwa vier Jahrhunderten! Unendlich wenig fürwahr in Anbetracht des Lebens, das sich nach den vorhandenen Resten und der politischen Stellung der Stadt in ihren Mauern abgespielt haben muß. Wie eine geschichtslose Zeit ist das Dasein Ravennas vom ersten bis zum Beginn des fünften Jahrhunderts — so wenig Kunde ist davon überliefert. Geschah hier nichts, was auf Erwähnung Anspruch machen durfte? Gelangte die Stadt etwa doch nicht ganz zu der Bedeutung, die sie hätte haben können, wenn ihre Lage günstiger für großen Verkehr, ihr Hafen nicht vielleicht schon damals in der Gefahr langsamer Versandung gewesen wäre? Die Lage der

Stadt machte sie wohl zu einem strategisch wichtigen Punkte — aber das war ein zweifelhaftes Glück, das dauernde Blüte nicht zu gewähren vermochte.

Eine schmerzliche Erinnerung stammt aus der ersten Zeit der neuen Blüte Ravennas: der Aufenthalt der gefangenen Thusnelda in der Stadt. Hier hat sie bald nach ihrer Ankunft den Thumelicus geboren und mit ihm lange Jahre geweilt; im niederen Treiben der Gladiatorenspiele scheint er vergessen zu haben, daß er der Sohn des Arminius war. Auch Marbod hat hier heimatflüchtig von römischem Gnadengeld gelebt.

Die umfangreichsten, wenn auch schwerlich zuverlässigen Erinnerungen an die antike Zeit hat die kirchliche Legende ausgebildet. Ein Schüler des Apostels



Abb. 9. Unterer Teil des Grabsteins der Familie Longidiena. Museo.

Petrus, der heilige Apollinaris, soll bereits ums Jahr 44 n. Chr. das Bistum Ravenna gegründet haben. Wahrscheinlich aus Antiochia stammend sei er mit Petrus nach Rom gekommen und habe dann den Auftrag erhalten, in Ravenna das Evangelium zu verkünden. Wunderbare Heilungen führten ihm hier rasch Anhänger zu und die christliche Gemeinde wuchs, so daß sich das erbitterte heidnische Volk gegen den Anstifter dieses Unheils erhob. Apollinaris wurde geschlagen, daß er wie tot auf der Gasse liegen blieb, ein ander Mal gefangen gesetzt und dann für eine Weile vertrieben; aus diesen und ähnlichen Gefahren wurde er errettet, bis er schließlich doch im Juli 75 (oder 78) das Martyrium erlitten haben soll. Es mag in dieser Legende, wie in vielen alten Ueberlieferungen der Kirche,

ein Körnlein Wahrheit stecken; es ist möglich, daß die Christengemeinde Ravennas — wenn auch nicht so frühzeitig — von Apollinaris gegründet worden ist. Er wurde zum Heiligen der Stadt und über seiner Ruhestätte erhob sich später die Kirche S. Apollinare in Classe — diese schönste noch erhaltne altchristliche Basilika heiligt auch für den Zweifelnden das Andenken des Mannes. Daß seine Gebeine im 12. Jahrhundert von Erzbischof Reinald von Köln nach Deutschland geführt und auf wunderbares höheres Geheiß in Remagen am Rhein ans Land gesetzt und dort feierlich bestattet worden wären, ist eine rheinische Sage; in Wahrheit ist der Leichnam des Heiligen (oder was man dafür hielt) stets in Ravenna geblieben: die längste Zeit in S. Apollinare in Classe und nur zeitweise im 9. Jahrhundert, aus Furcht vor den Sarazenen, in der Stadt, in S. Apollinare Nuovo, geborgen, seit 1874 aber im Dom.

Die Legende hat der Kirche von Ravenna einen so ruhmvoll frühen Anfang gegeben, daß in dem später entstehenden Gegensatz zu Rom auch mit dieser Waffe gekämpft wurde: durch seine Geschichte glaubte das Ravennater Bistum Ursache zu haben, mit Rom zu wetteifern und jedenfalls die Unterordnung unter Rom zu bestreiten.

Bis gegen Ende des 5. Jahrhunderts, bis zu Erzbischof Johannes III., der 477 starb, sind alle Bischöfe und Erzbischöfe der ravennatischen Kirche unter die Heiligen aufgenommen worden und auch im 6. Jahrhundert sind noch fünf Erzbischöfe an dasselbe Ziel gelangt. Freilich, geschichtlich beglaubigt ist keiner vor Bischof Severus (um 345). In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts ist Ravenna Erzbistum geworden, denn die Bedeutung des Bistums stieg, seit die Kaiser dort residierten. Petrus Chrysologus (433—449) scheint der erste Erzbischof gewesen zu sein. Das Selbstbewußtsein der ravennatischen Kirche gegenüber Rom entwickelte sich auf festem Grunde.



Abb. 10. Mausoleum der Galla Placidia. (Links die Kirche S. Croce.)

II. Die Zeit der Völkerwanderung.

Eine neue Zeit bricht an. Eine Zeit des Niedergangs auf allen Gebieten des Kulturlebens — für Ravenna die Periode seiner höchsten politischen Bedeutung und seiner höchsten, je erreichten Blüte. Gewitterstürme über aller Welt, Auflösung und Zerstörung — Glanz der Reichshauptstadt über Ravenna!

In einen Zeitraum von knapp 150 Jahren drängt sich zusammen, was Ravenna damals groß und für alle Zukunft eigenartig und wertvoll gemacht hat: zwischen den ersten Jahren des 5. Jahrhunderts und dem Jahre 549 (wo der letzte große Bau der Periode, S. Apollinare in Classe, geweiht wurde) liegt alles, was Ravenna zu der unersetzlichen Stellung in der Entwicklung der christlichen Kunst gebracht und was ihm die Mehrzahl seiner großen Erinnerungen gegeben hat.

Nicht die steigende Bedeutung der Stadt, eine Rom überwindende wirtschaftliche Blüte gab den Anlaß, daß Kaiser Honorius 402 (oder kurz nachher) seine Residenz von Rom nach Ravenna verlegte. Nur das eine sprach für die neue Hauptstadt, daß sie bei der anhebenden Ueberflutung Italiens durch germanische Stämme eine gesichertere Zufluchtsstätte bot als Rom: durch die Sümpfe gegen das Festland hin geschützt, durch den Hafen in Verbindung mit dem letzten Rückhalt, dem Meer. Hier fand das Weltkaisertum seine letzte Zuflucht und sein Grab. Aber die Stadt blieb Residenz, auch als 476 das Kaisertum endgiltig vernichtet war: für Odoaker und für seinen Ueberwinder Theoderich sprachen ähnliche Gründe wie für Honorius, Ravenna als Hauptstadt zu behalten und damit zugleich ein Stück wertvoller Tradition zu übernehmen. Und schließlich war Ravenna auch

nach dem Fall des Ostgotenreichs der Platz, von dem aus das oströmische Kaisertum die letzten Trümmer des Weltreichs im Abendland zu regieren strebte — an Bedeutung freilich rasch verlierend, je kläglicher diese Trümmer wurden und je mehr in Ostrom Fähigkeit und Neigung, diese Ueberbleibsel festzuhalten, schwand.

Ravenna ist ein Beispiel dafür, wie sehr doch auch die kulturelle Blüte des Rückhalts politischer Machtstellung bedarf; in einem ewigen Wechselverhältnis stehen die Faktoren des wirtschaftlichen, politischen und geistigen Lebens, sich gegenseitig bedingend und ergänzend und ohnmächtig in ihrer Vereinzelung. Soweit eindringende Forschung urteilen kann, hatte Ravenna keine Ansätze, keine zur Weiterentwicklung drängenden Vorbedingungen für den Aufschwung des 5. Jahrhunderts — eher vielleicht einen ständigen Rückgang seiner natürlichen Vorteile. Nur ein einziges größeres Bauwerk, der alte Dom, ist vielleicht (doch ist die Frage umstritten) noch am Ende des 4. Jahrhunderts errichtet worden; alles andre fällt in die Zeit, in der Ravenna aus zufälligen strategischen Gründen die erste politische Rolle in Italien und im Abendland spielen durfte. Die Kirche wäre die berufenste Förderin künstlerischer Thätigkeit gewesen; aber es ist, als ob sie erst durch das Gefühl ihrer bedeutsamen Stellung zur Seite der höchsten politischen Gewalt den Anstoß zur Entfaltung künstlerischer Neigungen erhalten habe. Die staatliche Gewalt übt vorwiegend das Mäcenatentum aus: mit den Namen der Kaiserin Galla Placidia und König Theoderichs des Großen hängen die meisten Kunstwerke zusammen. Unverkennbar ist der maßgebende Einfluß dieser beiden großen Persönlichkeiten auf das Kunstleben Ravennas; sie sind die Mittelpunkte, auch wo sie nicht die selbständigen Inslebenrufer neuer Werke sind. Nach ihnen die beiden Teile dieses Zeitalter zu benennen hat seine geschichtliche Berechtigung.

Noch ist auch für diesen ganzen Zeitraum die geschichtliche Ueberlieferung höchst spärlich und nur die allerwenigsten Kunstwerke haben noch die ursprüngliche Gestalt; man muß sogar dankbar sein, daß in einer Zeit, wo jegliches Verständnis für diese Werke erloschen war, nicht alles zerstört worden ist. Nur das Mausoleum der Galla Placidia, das Taufhaus S. Giovanni in Fonte und das Grabmal des Theoderich sind annähernd so erhalten wie sie einstmals waren; alles andere hat schwere, den alten Charakter beeinträchtigende Veränderungen erfahren. Doch ist es immerhin möglich, für diesen Abschnitt die Erzählung voller zu gestalten.

1. Das Zeitalter der Galla Placidia.

Galla Placidias Bruder, der Kaiser Honorius, der Sohn Theodosius des Großen, war es, der die Residenz von Rom nach Ravenna verlegte. Schon ihm dankt die Stadt Neues: seinen kaiserlichen Palast (ad Lauretum genannt), der aber gänzlich verschwunden ist. Einer der höheren Beamten des Hofes, Lauricius, soll die Kirche S. Lorenzo in Caesarea gebaut und mit seltenem Marmor und Mosaiken kostbar ausgeschmückt haben; sie wurde 1553, als neue Befestigungen von Papst Pius IV. angelegt werden sollten, zerstört. Andere, von kirchlicher Seite unternommene Bauten sind noch unter der Regierung des Honorius begonnen worden — im ganzen doch nur wenig, verglichen mit der Folgezeit. Unbedeutend war

diese Regierung überhaupt, befleckt mit verblendeter Grausamkeit: Stilicho, der beste Feldherr, den der Kaiser besaß und der das Reich soeben vor den Westgoten erfolgreich beschützt hatte, endete im August 408, damit er nicht zu mächtig werde, auf kaiserlichen Befehl in Ravenna durch Henkershand, nachdem man dem in eine Kirche Geflüchteten zuerst das Leben versprochen hatte — die erste der vielen politischen Mordthaten, die den dunkeln Hintergrund hauptstädtischen Lebens in diesen anderthalb Jahrhunderten bilden. — Honorius starb, ohne daß er den Niedergang des Reiches hätte aufhalten können, 423; für den einzigen Nachfolger, den Neffen Valentinian, ergriff die Mutter Galla Placidia die Regierung. Was die furchtbare Zeit auch für die höchstgeborenen mit sich brachte, läßt sich an ihrem Schicksal verfolgen.

Die Tochter des letzten Herren der Welt, Theodosius des Großen, kam nach des Vaters Tode mit Honorius nach Rom, und dort ist sie geblieben oder doch zeitweise gewesen, während der Kaiser in Ravenna sicheren Schutzes genoß. Auch in der Gegend von Ravenna hat Alarich mit seinen Westgoten gestanden — den schwierigen Angriff wagte er nicht. Aber auf Rom warf er sich mit seinen Scharen, und hier wurde bei der Eroberung von 410 Galla Placidia als kostbarste Beute gefangen. Die Hand der festgehaltnen Kaisertochter zu gewinnen, war das Streben Ataulphs, des Nachfolgers Alarichs: ihm stand dabei das große politische Ziel vor Augen, durch eine solche Verbindung als ein rechtmäßiges Glied in das römische Reich und Kaiserhaus einzutreten. Soviel man auch zerstörte und den Fortbestand des Reiches in Frage stellte — aller Ehrgeiz der bedeutenderen germanischen Führer zielte doch nur darauf, in diesem durch die Vergangenheit geheiligten Reiche einen Platz zu gewinnen; für viele Generationen der eindringenden Germanen ist der Gedanke, das römische Reich zu beseitigen und sich selber an die Stelle zu setzen, etwas der Einsicht und der Phantasie Widerstreitendes gewesen. Als Galla Placidia sich wirklich überwand und dem Barbaren, gegen den der Kaiser wehrlos war und dessen freiwilliger Abzug nach Südfrankreich bereits als ein Erfolg betrachtet werden mußte, sich vermählte, bewies ihre Hochzeitsfeier zu Narbonne (414), was dieses ohnmächtige römische Kaisertum den Germanen dennoch bedeutete: auf erhöhtem Platze saß sie bei dem Hochzeitsmahl, zur Rechten des Gatten, der römische Tracht angelegt hatte, und nach römischen Sitten ging die Feier vor sich. Zu der Auszeichnung, mit der sie behandelt wurde, scheint ein wirkliches Glück hinzugekommen zu sein; aber dann starb in Barcelona, bei dem Zuge der ruhelos wandernden Westgoten nach Spanien, erst der kleine Sohn, den sie geboren hatte, und dann durch Meuchelmord der Gatte (416). Jetzt erst kam das Schlimmste über sie: der neue König Segerich hat sie in den wenigen Tagen seiner Herrschaft aufs tiefste gedemütigt, sie in einem Triumphzug mit andern gefangenen Römerinnen vier Stunden lang vor seinen Pferden hergehen lassen und sie dann mit Verachtung aus dem Königspalaste vertrieben. Unter dem nächsten König Wallia wurde sie für eine hohe Lösesumme von Honorius befreit. Sie kehrte nach Ravenna zurück und heiratete hier (417) auf des Bruders Wunsch den Feldherrn Constantius, an dessen Diensten dem Kaiser viel gelegen war. Zwei Kinder hat sie ihm geboren: Valentinian (419) und Honoria; dann ist sie von neuem

Witwe geworden, im selben Jahr (421), als Constantius vom Kaiser zum Augustus, zum Mitregenten, erhoben war. Nach einem Zerwürfnis wird sie vom Kaiser im letzten Jahre seiner Regierung mit ihren Kindern nach Konstantinopel verbannt. Kaum ist sie dort angekommen, so trifft die Kunde vom Tode des Honorius und von der Besitzergreifung des Throns durch einen Usurpator ein; die Verwandten bestimmen Galla Placidia zur Regentin für den unmündigen Valentinian und mit einer oströmischen Flotte kehrt sie (424) nach Ravenna zurück, auf der Fahrt wie durch ein Wunder aus schwerem Seesturm gerettet. Der Usurpator wird getötet und Galla Placidia steht seit 425 an der Spitze des weströmischen Reiches.



Abb. 11. Apsis der Kirche S. Giovanni Evangelista.

Ihre Regentschaft oder Regierungszeit — denn sie war die Herrscherin, so lange sie lebte — ist der Bewunderung wert: den Verfall des Reiches konnte sie zwar nicht aufhalten, aber sie herrschte doch wenigstens noch über das Reich, während nach ihrem Tode sich kein einziger mehr zu behaupten vermochte. Neben ihr stand freilich vom Anfang bis zum Ende Aëtius, der letzte der großen Feldherren und Staatsmänner des römischen Reiches; ihm mag vieles oder das meiste bei dieser Regierung zu verdanken sein. Aber daß sie auch den von ihm Angefeindeten Gerechtigkeit widerfahren ließ, daß sie trotz aller höfischen Intriguen mit ihm auskam, spricht für ihre überlegnen Fähigkeiten in einer höchst gefährlichen Umgebung. Es muß eine männliche Energie in ihr gewesen sein, die allen Widerwärtigkeiten stand hielt. Eine durchaus weiche Seele war sie wohl

nicht: Beseitigung unbequemer Persönlichkeiten ist in ihrer nächsten Nähe und wohl kaum ganz ohne ihr Zuthun geschehen — die mit Untreue gesättigte Zeit hat ohne diese Mittel nicht mehr auskommen können. Später hat man ihr vorgeworfen, sie habe den Sohn mit Absicht verweichlichen lassen, um dauernd für ihn zu herrschen; aber es kann auch sein, daß sie mit gutem Rechte nur sich allein für fähig hielt, das wankende Reich zu verwalten. Viele, selbsterlebte Erfahrung vereinte sich mit der angeborenen Kraft; war sie nur irgend fähig dazu, so hatte sie sich den Blick für Freunde und Feinde schärfen können. Daneben zeigt sie die weichen Seiten einer frommen Frau: sie kann die Nächte dem Gebete widmen, beschenkt die Kirchen aufs reichste und baut selber ein Gotteshaus nach dem andern.

Was sie dem Reiche gewesen war, sah man am deutlichsten nach ihrem Tode (450): da siegte sofort die Intrigue des Hofes und das niedrigste Interesse. Valentinian war unfähig zur Regierung und Ausschweifungen ergeben; Aëtius war ihm lediglich der allzu mächtige Mann, und ohne daß des Reiches oder auch nur des Kaiserhauses Wohl bedacht wurde, ließ er ihn 454 ermorden, nachdem er ihn selber bereits nach einem Wortwechsel verwundet hatte. Mord zeugte Mord: schon im nächsten Jahre kam Valentinian auf gleiche Weise um. Dann haben noch neun Kaiser von 455—476 auf dem Throne gesessen, im Augenblick von Parteien erhoben und ebenso rasch wieder gestürzt, keiner mehr allgemein anerkannt und der letzte schließlich 476 von Odoaker ohne Mühe beseitigt.

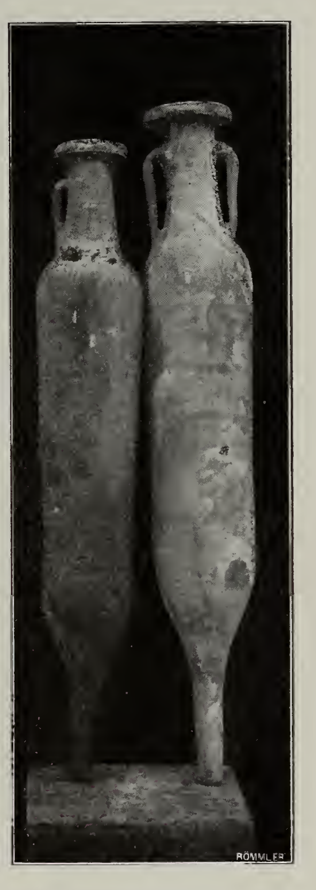


Abb. 12. Thongefäße, zur Kuppelkonstruktion verwendet.

Wie ruhig war doch im Vergleich mit diesen Wechselfällen die Zeit der Galla Placidia gewesen! An den immer enger werdenden Grenzen des Reiches waren zwar der unaufhaltsamen Kämpfe genug zu bestehen, aber für Ravenna und Rom war diese Regierung ein friedlicher Zustand, in dem sich, gefördert von der Kaiserin, Friedensthätigkeiten stärker regten als vorher und nachher. In Rom, wo die Kaiserin oftmals weilte und wo sie auch starb, trägt jetzt noch das Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo ihren Namen und anderes wird untergegangen sein; in Rimini ließ sie die ebenfalls verschwundne Kirche S. Stefano bauen. Ravenna erhielt durch sie ein neues Antlitz. Was in diesem halben Jahrhundert bis 450 dort gebaut worden ist, bringt den altchristlichen Kunststil im Kirchenbau und in der Ausschmückung des Innern, vor allem mit Mosaiken, zur Entfaltung und Herrschaft; von Rom kommende Anregungen werden dabei selbständig weitergeführt. In dieser Periode wird das rein antike Element in der Kunst aus Ravenna verdrängt worden sein: die Stadt wird künstlerisch christianisiert, wie sie

es kirchlich gewiß schon seit mehr als hundert Jahren war. Es siegt jene christianisierte Fortsetzung der antiken Kunst, die Fortschritt und Rückschritt zugleich war: Rückschritt, indem das Höchste der Antike, das eigentlich Künstlerische, verloren ging; Fortschritt, indem nur so das Christentum zum Träger antiker Kunstüberlieferung werden konnte.

Wir kennen nur wenige Künstlerpersönlichkeiten, die diesen Entwicklungsprozeß vorwärts geführt haben; Künstlernamen werden zur Seltenheit in diesen



Abb. 13. Mausoleum der Galla Placidia; das Innere.

Zeiten des absterbenden künstlerischen Individualismus oder es ist doch unmöglich, aus überlieferten Namen etwas für die Kunstentwicklung zu gewinnen. Wir müssen uns vor allem an diejenigen halten, die der Kunst Aufgaben stellten und sie dadurch zur Entfaltung brachten.

Galla Placidias Anregungen für die ravennatische Kunst beginnen schon im ersten Jahre ihrer Regentschaft. Während des Seesturmes auf der Ueberfahrt von Konstantinopel nach Ravenna rief sie den Evangelisten Johannes um Hilfe an und gelobte bei glücklicher Rettung eine Kirche. 425 (so nimmt man wenigstens an) hat sie dies Versprechen eingelöst und die Kirche S. Giovanni Evangelista errichtet. Von dem alten Bau steht nur noch das Allerwenigste, seit er im

14. Jahrhundert stark verändert und 1747 ganz im Barockstil erneuert worden ist; nur der im Grundriß noch vorhandne Vorhof, die Anlage der Apsis, erhöht über der Kirche, und die rechteckigen Schlußkapellen der Seitenschiffe (außen in gleicher Linie mit der halbkreisförmigen Apsis; Abb. 11) sprechen noch von der ältesten Zeit; auch sind die 24 Säulen des Mittelschiffs, aus Bigio antico (grauem antiken Marmor) und mit zumeist antiken Kapitellen, wohl von Bau zu Bau übernommen worden: erst aus einem heidnischen Tempel für Galla Placidias altchristliche Architektur und schließlich als Träger barocker Bogen und Gewölbe. Der trapezartige Kämpferaufsatz über den Kapitellen, der in Ravenna dann regelmäßig verwendet und eigenartig ausgebildet wird, findet sich in dieser Kirche vielleicht in seiner frühesten er-



Abb. 14. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia.

haltenen Form. Der viereckige Turm mit seinem spitzen Abschluß fällt wieder in eine andere Bauperiode: er mag in seinem untern Teile im 9. Jahrhundert, in seinem obern erst im 14. entstanden sein. Die Kirche birgt noch manche Schätze, aber sie haben nichts mit Galla Placidia zu thun und werden erst in anderem Zusammenhange zu besprechen sein (vgl. u. S. 101, 107). Daß die alte Kirche mit Mosaiken reich verziert war, wissen wir aus Beschreibungen vor ihrem Untergange: da war in der Apsis jener Seesturm dargestellt, Gott Vater und Christus, Bildnisse von Kaisern und Kaiserinnen, und über dem Sitze des Erzbischofs das Mosaikporträt eines Erzbischofs Petrus in ganzer Gestalt — vielleicht das Bild des h. Petrus Chrysologus, des Zeitgenossen, den Galla Placidia besonders verehrte; wie es denn überhaupt damals Sitte war, die Bildnisse noch lebender Personen und vor allem

des jeweiligen kirchlichen Oberhauptes in den Kirchen oder über dem Eingang anzubringen.

Was von S. Giovanni Evangelista übrig geblieben, ist noch immer viel im Vergleich zu andern Stiftungen der Kaiserin: in der Kirche S. Giovanni Battista, die noch vor der Mitte des 5. Jahrhunderts auf ihr Geheiß (?) erbaut wurde, stehen nur noch einige alte Säulen in dem sonst gänzlich veränderten Haus, und in der Kirche S. Croce (Basilica Crucis) ist ebenso alles von Grund aus verändert. Da wo heute diese kleine unscheinbare Kirche liegt — nahe bei S. Vitale in der



Abb. 15. Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia.

nordwestlichen Ecke der Stadt — war ein Quartier, das seine Neugestaltung ganz der Kaiserin verdankte: hier hat sie dicht nebeneinander ihren Palast, die ursprünglich viel größere Kirche S. Croce und ihr Mausoleum bauen lassen — Kirche und Mausoleum allem Anschein nach in einem architektonischen Zusammenhang, indem der Vorbau der Kirche, der von Säulen getragene Narthex, bis an das Mausoleum heranreichte. Vom Palast ist keine Spur mehr zu finden, der alte Bau der Kirche ist zerstört — nur das an Raum geringste der drei Gebäude, das Mausoleum, ist erhalten geblieben: ein Edelstein der ravennatischen Kunst, keinem andern vergleichbar, ganz eigenartig in seiner Anlage und in dem Schmucke seiner Wände und von seltener Uebereinstimmung in Zweck und Wirkung!

Galla Placidia hat, wie allerdings erst in viel späterer Zeit erzählt wurde, dies Grabmal sich noch selber errichtet; doch mag es erst nach ihrem Tode vollendet sein. Auf die Zeit um 450 weist jedenfalls der Charakter der Mosaiken hin. Man kann nicht einmal mit voller Sicherheit sagen, ob die Kaiserin wirklich darin beigesetzt ist: sie starb in Rom und von ihrer Ueberführung nach Ravenna ist in den dürftigen Quellen nichts berichtet. Darin läge noch kein Beweis; aber schon im 9. Jahrhundert war ihre Ruhestätte in Ravenna nicht mehr bekannt: Agnellus, der damalige Geschichtsschreiber der Stadt, konnte nur sagen, daß „nach

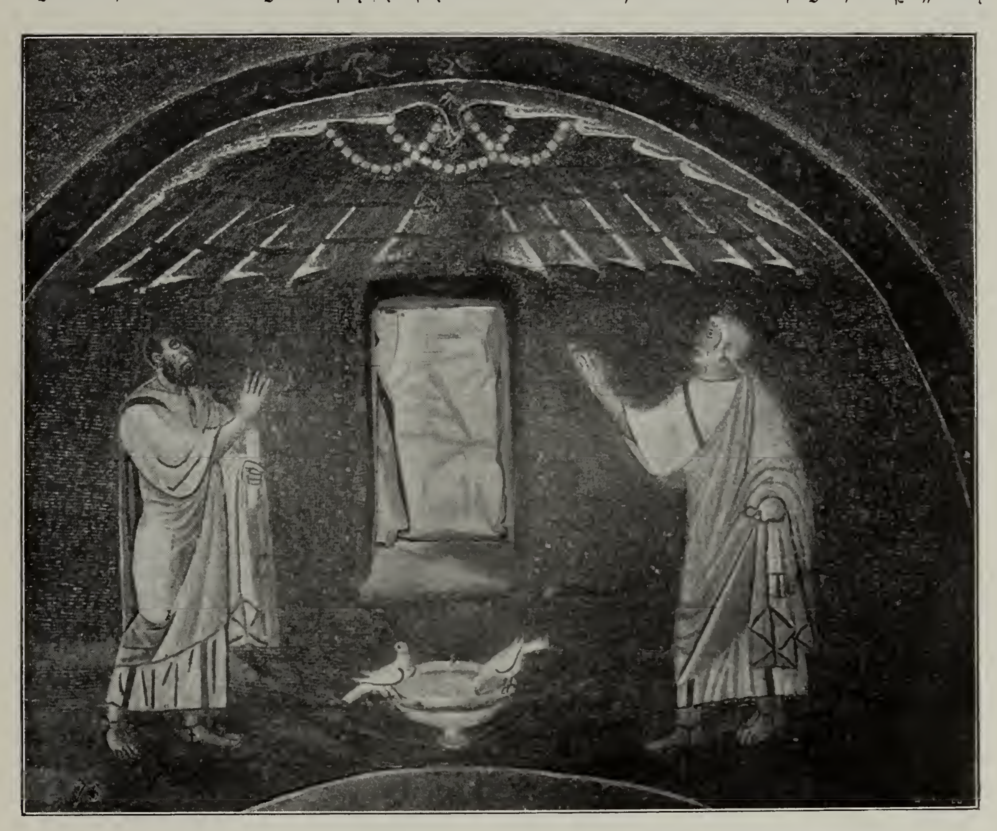


Abb. 16. Zwei Apostel; Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia.

der Aussage Vieler" ihr Grabmal vor dem Altar der Kirche S. Nazaro — „S. Nazaro und Celso" nannte man im Mittelalter das Mausoleum — sein sollte. Keiner von den drei altchristlichen Sarkophagen, die heute in dem Raume stehen, ist auf eine Person zu bestimmen, obwohl man sie kühn auf Galla Placidia, Honorius und Valentinian (auch auf andre!) verteilt hat. Ob man nun zu des Agnellus Zeiten unter diesen drei Sarkophagen den rechten nur nicht mehr zu bestimmen wußte oder ob diese jetzt ziemlich kahlen Steinsärge nie mit Galla Placidia und ihren Angehörigen etwas zu thun gehabt haben, bleibe dahingestellt. Später, im 14. Jahrhundert, entstand eine neue, vorher nie erwähnte Ueberlieferung: da saß die Kaiserin in dem einen der Sarkophage wie auf einem Throne, mit

ihrem kaiserlichen Schmuck und in kostbaren Gewändern, sichtbar durch eine Oeffnung des Steins. Fast will es scheinen, als sei hier ein frommer Betrug verübt — kein seltener Fall in der beginnenden Renaissancezeit — und der eine der Sarkophage mit der vermeintlichen römischen Kaiserin derartig hergerichtet worden; denn neugierige Knaben sollen 1577 mit Licht hineingeleuchtet und das Verbrennen des Inhalts verschuldet haben. Die Zweifel sind nicht zu klären.

Der Geist der Kaiserin weilt dennoch fortdauernd in diesem Raum. Wer ihn betritt, wird nicht zu wissen begehren, was sich für strittige Nebenfragen daran knüpfen lassen — er wird nur empfinden, sich hier stärker als irgendwo sonst das Zeitalter der Kaiserin vergegenwärtigen zu können. In diesem Raume stört keine Zuthat aus früherer oder späterer Zeit — nur das 5. Jahrhundert, was es sagen wollte und konnte, ist um uns.

Ein schlichter Bau (Abb. 10), einstmals um beinah anderthalb Meter höher als jetzt und deshalb wohl noch etwas ansehnlicher (um soviel steckt er jetzt in der Erde), aus Ziegelsteinen und mit Ziegeldach, mit bescheidenem Außenschmuck von Blendarkaden und Zahnschnitt unter dem Gebälk des Frieses und der Giebel. Unter dem viereckigen Mittelbau birgt sich eine Kuppel, die gleich den übrigen Wölbungen des Innern auf seltsame Weise durch schräg ineinander gesteckte, meterhohe Thongefäße gebildet wird (Abb. 12) — genau wie die Kuppel von San Vitale und von S. Giovanni in Fonte. Das Innere hat die Form eines lateinischen Kreuzes, mit der Kuppel über der Vierung; wenige schmale Fenster tragen ein halbes Licht in den Raum. Drei hohe Sarkophage stehen in den drei Nischen des Altarplatzes und des Querschiffs.

Schwer und massig ist die Wirkung, wenn man durch die kleine Thüre in das Innere eintritt (Abb. 13): nicht das tageshelle, überstarke Licht der altchristlichen Kirchen, die Leichtigkeit ihrer Säulen und Bogen — nur breite, ungegliederte Wände, deren Stärke man an den tiefen Fensterluken erkennt, und ein gedämpftes Licht, das den reichen Schmuck der Wände und Decken im ersten Augenblick für das Auge zurücktreten läßt. Nur die beiden Farbenkontraste, der warme rotgelbe Marmor der unteren Wand und das tiefdunkle Blau der oberen Teile und der Wölbungen machen sich bemerkbar. So wirkt nur das Ganze auf den Eintretenden und gerne fühlt sich die Phantasie im Reiche der Toten. Theoderich der Große hat sich später ein Grabmal ganz andrer Art geschaffen — hier in dem Haus der Galla Placidia spürt man die christliche Auffassung vom Tode. Und doch ist sie noch in lebendigster Beziehung zur Antike; die Decken und Wände sagen es mit immer neuen Gründen: in ihren Zeichnungen sind noch die Gedanken der alten Formenwelt. Das lauteste Zeugnis dafür wird stets das Bild des guten Hirten bleiben, das die Lünette über der Eingangsthür ausfüllt (Abb. 14). In einer Felsenlandschaft weidet die Herde, in ihrer Mitte sitzt Christus mit dem Kreuz im Arm, die Hand dem einen Schäflein zustreckend — noch weit entfernt von dem Christustypus der spätern Zeit mit dem ernsten, bärtigen, männlichen Antlitz: ganz und gar ein antiker Jüngling mit den Zügen eines Apollo oder eines Kaisers. Ravenna bietet die Möglichkeit, die Entwicklung des Christustypus im Laufe von anderthalb Jahrhunderten zu verfolgen — ein ungemein lehrreiches

Beispiel sowohl für die Geschichte der Kunst wie der christlichen Kirche. Hier möge es zunächst nur am Einzelfall erläutert sein, wie sich die Geister offenbar nur mühsam von den antiken Göttervorstellungen losrissen, wie sie der neuen Gottheit altbekannte Züge leihen mußten, um sie sich bildlich nahe zu bringen, und wie sich die Seele dieser Menschen noch immer in dem Umbildungsprozeß vom Heidentum zum vollen Christentum befand. Aeußerlich hatte das Christentum ja längst gesiegt — langsam folgte die Phantasie der Entscheidung des Verstandes.

Den Einfluß oder vielmehr das Fortleben antiker Kunst zeigen auch alle



Abb. 17. Mosaikgemälde im Mausoleum der Galla Placidia.

andern Mosaiken des Raumes: die Ornamente mit ihren stilisierten Ranken, ihren Fruchtgewinden und Mäander, die Figuren der Apostel, die an antike Philosophen gemahnen (Abb. 15 und 16). Es ist kein neuer, vom Christentum geschaffener Stil; es ist der alte, verwendet für neue Gedankengänge — freilich mit immer stärkeren Mißverständnissen und mit immer geringerer technischer Kraft. Stärker wird auch in dieser Kunstübung das geheimnisvoll Symbolische — in Ravenna noch mehr als in Rom; nicht der christliche Mythos trat an die Stelle des heidnischen, sondern die Geheimnisse des Glaubens werden, verständlich für den Wissenden, mit Vorliebe dargestellt. So kommt ein unlebendigeres Element in diese Kunst — es mag die Ehrfurcht wachsen, aber es schwindet doch, was allein Entwicklung verheißt. Erst wenn die Technik noch weiter sinkt, wenn man keine

Farbenwunder mehr zu stande bringt, tritt das Unhaltbare dieser Richtung hervor. Im Mausoleum der Galla Placidia triumphiert die Farbe über alles andre. Ein jeder Winkel des oberen Raumes ist ausgefüllt mit den bunten Steinchen und von dem spröden Materiale geht eine tiefe, gesättigte Farbenglut aus. Aehnliches ist nur in einem schmalen Streifen der untern Wand von S. Giovanni in Fonte erreicht; hier aber, im Mausoleum, ist der Raum damit ausgefüllt, alles von der gleichen Farbenkraft, der dunkelblaue Grundton, gesteigert durch den Gegensatz zur untern rötlichen Marmorbekleidung. Hier begreift man, daß auch diese scheinbar erstarrte Art der Malerei ein großes koloristisches Ziel erreichen kann. Erstarrt ist freilich der Wirklichkeitssinn: die lebendigen Wesen werden zu Schatten und die Fähigkeit reicht nicht mehr aus, die Darstellung einer Scene naturwahr durchzuführen — die Hirsche an der „Quelle" (vgl. Abb. 15) sind ein Beispiel dafür. Ein ungelöstes Problem ist das Bild in der Lünette hinter dem Altar: ein Schrank mit den Evangelien, ein Rost mit brennendem Feuer darunter und eine schreitende männliche Gestalt mit einem Buch in der Hand und einem Kreuz über der Schulter (Abb. 17). Der Rost hat manchen Ursache gegeben, in der Gestalt den h. Laurentius zu sehen, aber der Inhalt des Bildes, der Zweck des Raumes und das erst viel spätere Vorkommen solcher Laurentiusdarstellungen will wenig damit stimmen. Auf der andern Seite ist auch die Deutung der meisten auf Christus, der ketzerische (arianische) Bücher verbrennen wolle, keine einleuchtende Lösung. Zwar finden sich in ravennatischen Kirchen dicht nebeneinander Christustypen verschiedner Art, aber dann zeigt die ganze Arbeit der Gemälde, daß sie in verschiedener Zeit entstanden sind. Hier dagegen müßte zur gleichen Zeit ein Christus wie der gute Hirte und ein andrer in der Art eines antiken bärtigen Mannes (Philosophen) entworfen sein, dem später sich durchsetzenden Christustypus in keiner Weise verwandt. Unmöglich wäre es freilich nicht — ein strenger geschichtlicher Sinn war der Zeit nicht eigen und die Typen der heiligen Gestalten waren noch alle in der Entwicklung begriffen.

Wo finden sich die Vorbilder dieser Kunst, welche Entwicklung führen sie weiter? Direkte Beziehungen (Anlehnungen) sind vorhanden zu neapolitanischen Mosaiken und andern zu Otricoli; im ganzen ist es stadtrömische Kunstübung, die hier weiterlebt und sich in mancher Hinsicht selbständig entwickelt (z. B. im starken Betonen des symbolischen Elements).

Gewiß waren, als das Mausoleum der Galla Placidia erbaut wurde, die nächsten Vorbilder bereits in der Stadt selber — sie hatte in wenigen Jahrzehnten genug Beispiele einer vielseitigen Kunst in Architektur, Skulptur und Mosaikmalerei erhalten. Die größte der vorhandenen Kirchen muß der Dom (Basilica Ursiana) gewesen sein, der vielleicht noch am Ende des vierten Jahrhunderts, sonst im zweiten Jahrzehnt des fünften entstanden war: ein fünfschiffiges Gebäude von 56 Säulen, mit vielfältigem plastischen Schmuck und mit Mosaiken an allen Wänden. Er fiel im vorigen Jahrhundert dem heutigen Neubau im Barockstil zum Opfer; die geringen Reste an Skulpturen und Mosaiken, die übrig geblieben sind, befinden sich heute an mehreren Stellen verteilt — nichts davon gehört der ältesten Zeit an (s. unten S. 88 f.). Nach dem Dom sind in nicht genau zu be-

stimmenden Jahren, aber doch vor 450, die Kirchen S. Agata, S. Pier Maggiore (jetzt S. Francesco), S. Andrea Maggiore und die Ecclesia Petriana in Classe entstanden — die letzten beiden jetzt ganz verschwunden, die andern zwei wohl in ihrer ursprünglichen Anlage noch erhalten, aber in allem übrigen umgestaltet zu einem neuen Charakter. Wertvoll ist in S. Agata die trotz aller Umgestaltung noch immer abgetrennte ehemalige Vorhalle der Kirche. Die antiken Säulen der Mittelschiffe — 20 in S. Agata, 22 in S. Francesco — sind das



Abb. 18. Die Kapelle S. Pier Crisologo im Erzbischöflichen Palaste.

kostbarste Erbteil der alten Bauten; ein halb zerstörtes feines Kapitäl in S. Agata gehört vielleicht erst dem 6. Jahrhundert an (vgl. u. S. 88). Auch der Bau der kleinen Kapelle S. Pier Crisologo (Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes) ist noch vor 450 anzusetzen, die ältesten ihrer Mosaiken freilich erst um hundert Jahre später (Abb. 18).

Und endlich ist zur selben Zeit wie das Mausoleum der Galla Placidia auch noch das Taufhaus S. Giovanni in Fonte eingerichtet worden — das Taufhaus der Orthodoxen (d. h. Katholiken), wie es im Gegensatz zu dem der Arianer hieß. Das an einem Bogen befindliche Monogramm des Erzbischofs Neon (vgl.

Abb. 20 unterer Bogen rechts) verweist auf seine Regierungszeit von 449—452. Ist es wahr, was Ricci mit Nachdruck behauptet, daß ein ehemals antikes Bad, das nachweislich in dieser Gegend stand, nur umgewandelt worden sei zu einer Taufkirche, so fiele die Möglichkeit, den Bau für die Geschichte der altchristlichen Architektur Ravennas zu verwenden. Dann wäre der eine große, im Grundriß achteckige Kuppelraum des Innern kein Streben der Zeit nach einem Centralbau, sondern nur zweckentsprechende Veränderung und Ausschmückung eines zufällig vorhandenen antiken Raumes für christliche Kultuszwecke — dann dürfte nur diese Ausschmückung für die altchristliche Kunstgeschichte herangezogen werden. Daß der



Abb. 19. Battistero (Taufhaus) S. Giovanni in Fonte.

einfache Ziegelbau des Aeußern mit seinen Lisenen im obern Teil und den kleinen, halbrunden Ausbauten im Untergeschoß (Abb. 19) aufs stärkste an die andern Bauten des 5. und 6. Jahrhunderts anklingt, wird nicht zu leugnen sein; niemand aber vermag bei dem Mangel fester Anhaltspunkte zu entscheiden, ob hier ein antiker Bau nur dem Geschmack der Zeit entsprechend hergerichtet wurde oder ob es sich vielmehr um einen Neubau handelt, bei dem die alten Thermen der Umgebung ausgeplündert wurden (vgl. o. S. 10, Abb. 1 und 3).

Der eine schöne hohe Kuppelraum des Innern (Abb. 20) ist in jedem Stockwerk mit Blendarkaden gegliedert, in jeder Fläche mit belebender Abwechslung geschmückt — aber den einheitlichen Eindruck des Grabmals der Galla Placidia vermag er schon um dieses Reichtums willen nicht zu erwecken. Auch haben ein



Abb. 20. S. Giovanni in Fonte, Inneres.

paar Jahrhunderte an diesem Schmuck erkennbar gearbeitet: antike Säulen und Kapitelle, antike Marmorinkrustation im Untergeschoß, Mosaiken des 5. Jahrhunderts über den Bogen dieser Säulen, Blendarkaden mit Stuckdekoration im ersten Geschoß — die rohen Statuen vielleicht erst aus dem Mittelalter — Mosaiken des späteren 5. Jahrhunderts in der Kuppel.[4]) Eine Fülle verschiedenartiger Wirkungen! Die unteren Mosaiken sind unzweifelhaft die ältesten und neben denen im Grabmal der Galla Placidia die besten von allen, die erhalten sind: goldne Arabesken auf tiefblauem Grunde, dazwischen Heilige in klassischer Gewandung. In andrer



Abb. 21. S. Giovanni in Fonte, Mosaik der Kuppel.

Richtung liegt die Bedeutung der Mosaikgemälde der Kuppel; an Farbenpracht bleiben sie weit hinter diesen untern zurück. Gemahnen diese noch an die Feinheit antiken Ornaments, so sind die Kuppelmosaiken ein neues wichtiges Beispiel für die Vermischung christlichen und antiken Geistes. Das Mittelbild der Kuppel zeigt die Taufe Christi (Abb. 21); schon haben sich Christus und Johannes zum späteren Typus hin entwickelt (vorausgesetzt, daß sie nicht etwa durch spätere Restaurationen ganz verändert wurden), aber im Hintergrunde steht im Wasser der Flußgott Jordan, durch eine Inschrift eigens als solcher gekennzeichnet, mit einem Kranz im Haar und einer Schilfstaude in den Händen, hilfsbereit der heiligen Handlung zuschauend. Waren die Götter der Flüsse also doch noch nicht vergessen,

als dieses Bild entstand; suchte man sie noch einzuordnen an einem bescheidenen Platze in der neuen Religion? Der gute Hirte im Mausoleum der Galla Placidia ist sicher früher entstanden als dieser nicht mehr antike, bärtige Christus des Battistero; aber der Geist der Zeit und ihre Kunst hat sich noch nicht entscheidend verändert.

Im übrigen hat auch hier die Symbolik schon ihren Einzug gehalten: auf den Kreis der Apostel (mit noch individuellen Gesichtszügen) folgt am untersten Rande der Kuppel ein achtmal geteilter Streifen mit Altären und Thronsesseln im Wechsel, eingerahmt von Architektur mit Säulen und je zwei Sesseln rechts und links (primitive Querschnitte von Basiliken?); auf den Altären aufgeschlagene Evangelienbücher, auf den leeren Thronen ein Kreuz. Andre symbolische Darstellungen, in Stuck ausgeführt, sind über den kleinen Giebeln des ersten Geschosses angebracht (s. o. Abb. 20): Fruchtkörbe mit je zwei Tieren, ein Berg oder eine Pinie mit zwei Tieren, auch einige andere Darstellungen wie Daniel zwischen zwei Löwen, Christus zwischen zwei Aposteln u. s. f. Wenn trotz der Reichhaltigkeit und des verschiedenen Charakters dieser Dekorationen die Wirkung des Innenraumes dennoch eine große ist, so liegt es wesentlich an dem schönen Raum an sich und dann an dem Werte fast aller einzelnen Teile und an der Feinheit, mit der das Verschiedene aneinander gefügt ist. Das alles sagt zusammen und für sich, daß die Phantasie der Künstler noch immer eine gute, auf alter Ueberlieferung fußende Schulung erfuhr.

Es kamen Zeiten, wo alle Ueberlieferung und aller Kunstsinn stocken mußte. Die Stürme der nächsten Jahrzehnte nach Galla Placidias Tod, der Fall des morschen Reiches, das Aufrichten eines unhaltbaren Königtums, wie es die Gründung Odoakers war, sind sicher nicht ermunternd für künstlerische Arbeit gewesen. Vielleicht daß hie und da noch vollendet wurde, was begonnen war — die Kirche blieb ja, in allen Stürmen allein erstarkend, als Schützerin der Künste übrig.

Kirchliche Kunst ist alles, was aus dem Zeitalter Galla Placidias, aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, sich in Ravenna erhalten hat. Zwar darf man nicht vergessen, daß zwei Paläste — der des Honorius und der der Kaiserin — vorhanden waren, in denen sich weltliche Kunst bethätigt haben wird — der Schwerpunkt ruhte aber dennoch unzweifelhaft auf den Werken der kirchlichen Kunst. Die Kirche stellte die größten und die meisten neuen Aufgaben und zwang dadurch die Kunst ganz selbstverständlich vorwiegend in ihren Dienst. Es ist eine andre Frage, ob die Kirche allein im stande gewesen wäre, die Kunst zur Entwicklung zu bringen. Auch bei der zweiten Blüte ravennatischer Kunst empfängt sie den stärksten Anstoß von einer fürstlichen Persönlichkeit. Ob ohne Theoderich für Ravenna noch einmal eine solche Zeit des Glanzes gekommen wäre? Er ist vielleicht noch viel mehr als Galla Placidia der Mittelpunkt alles dessen, was in seiner Zeit auf dem Gebiete der Kunst geschieht.

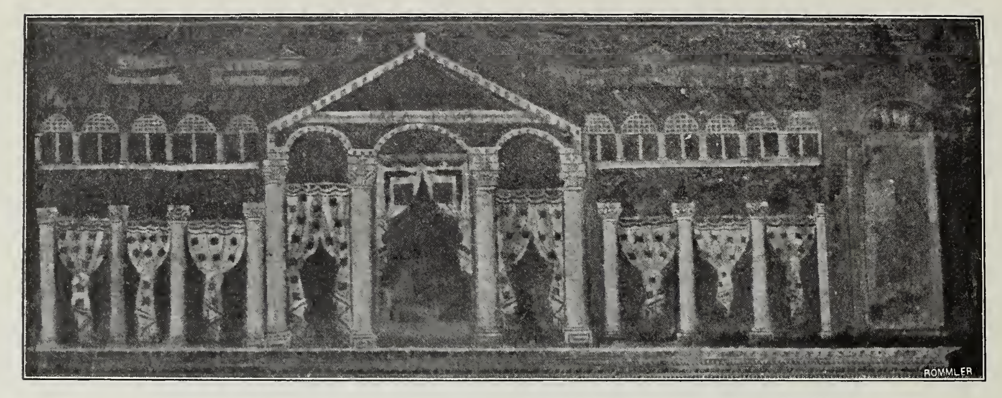


Abb. 22. Palast des Theoderich. Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

2. Das Zeitalter Theoderichs des Großen.

Die tieferen Probleme der Völkerwanderung erheben sich, sobald man an die Schwelle dieses Zeitalters tritt. Vor den Gefahren des Völkersturms war das römische Kaisertum nach Ravenna geflohen; jetzt soll die Stadt die neue Zeit mit ihren schweren Erschütterungen und ihren Neugestaltungsversuchen selbst erleben. An keiner Stelle treten die Fragen der Zeit so konzentriert hervor wie hier im Reich und in der Person Theoderichs.

Von allen Führern der Völkerwanderungszeit hat sich Theoderich den höchsten Platz im Gedächtnis der Nachwelt errungen — hat doch kein andrer seinem neugegründeten Staate so rasch bestechenden Glanz zu verleihen vermocht, weder der Westgote Alarich, noch der Vandale Genserich, noch der Franke Chlodwig, noch der Langobarde Alboin.

Auch hat Theoderichs Persönlichkeit die stärkste Wirkung auf Mit- und Nachwelt ausgeübt — wer wurde so zum Helden der Sage wie er? Im Dietrich von Bern der deutschen Heldensage erscheint der nationale Held mit allen seinen großen Zügen der Tapferkeit, der Weisheit und der Tugend, und ähnlich ist Theoderich schon von den eigenen Zeitgenossen geschildert worden. Der „große König" war er von Anfang an — obwohl doch alles, was er wollte, gescheitert ist, sein Reich schon kurz nach seinem Tode zusammenbrach. Ein Sieg allein der Persönlichkeit! Ein dauernder Erfolg blieb ihm versagt.

Der ostgotische Stamm war seit der Auflösung des Hunnenreichs (452) von neuem in Bewegung gekommen. Er drängte von den Donaugegenden, im heutigen Ungarn und weiter stromab, nach Süden, ins römische Reich hinein. Nur durch die Schürung des Unfriedens unter den einzelnen germanischen Stämmen hat sich der oströmische Kaiser dieser sogenannten Verbündeten zu erwehren vermocht. Seit 474 ist Theoderich König eines Teils der Ostgoten, seit 481 Führer des ganzen Stammes. Er war kein voller Barbar mehr; mit sieben Jahren war er (um 460) von seinem Vater und dessen Brüdern dem oströmischen Hofe als Geißel gestellt worden; zehn Jahre hat er in Konstantinopel gelebt und römisches Wesen kennen gelernt. Obwohl von diesem Aufenthalt nichts Näheres bekannt ist, darf

man den Schluß doch ruhig wagen, daß hier Theoderich die Grundanschauung seines ganzen Lebens gewonnen hat: die hohe Achtung vor der römischen Kultur, die Meinung, daß nur sie die Welt regieren könne. Bei vielen der fähigsten Germanen bedeutete solche Erkenntnis Entfremdung vom eignen Volkstum, den Uebergang zum römischen Dienst und zur römischen Nationalität; andre nicht minder reich begabte gelangten zu dem Wunsch, den eignen Volksstamm mit römischem Geiste zu erfüllen und ihm dadurch eine Zukunft innerhalb des Reichs zu sichern. Zu diesen hat Theoderich, durch sein königliches Erbe an sein Volk gebunden,

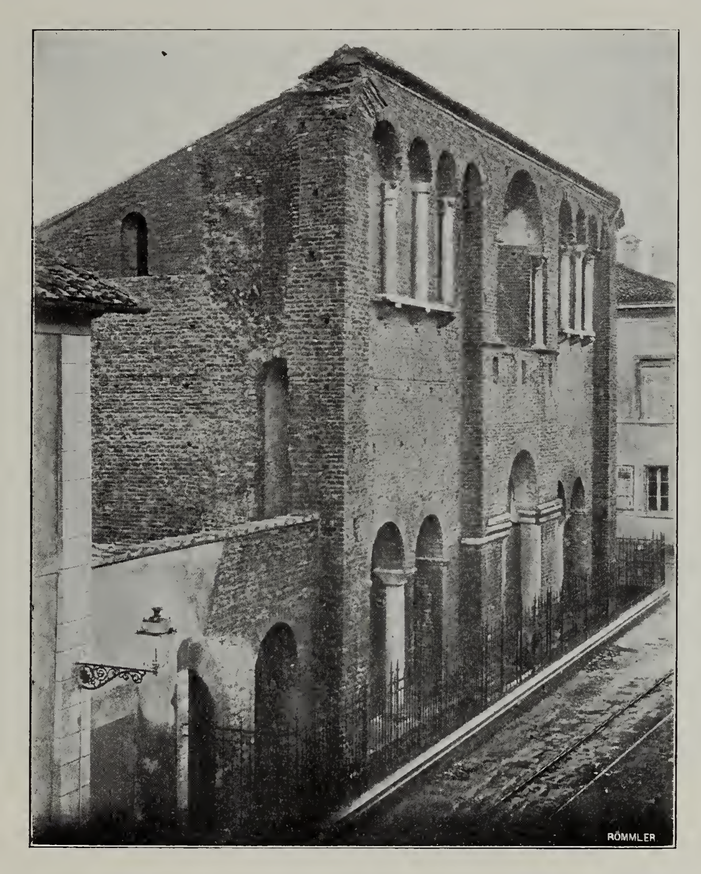


Abb. 23. Gebäude des 8. (?) Jahrhunderts (sog. Palast des Theoderich).

gehört. Dem oströmischen Kaiser ein unbequemer Nachbar und selber von dem Drange nach dem Wunderland der germanischen Stämme, Italien, erfüllt, hat er 487, nachdem er sich schon vielfach als Kriegsmann erprobt, dem Kaiser die Erlaubnis abgezwungen, Italien von Odoaker zu befreien. Man versteht die Bedenken des wenig mächtigen Kaisers — wer führte den siegreichen Ostgoten aus Italien wieder heraus?

Noch im Jahr 488 ist Theoderich aufgebrochen und hat, nach siegreichen Kämpfen mit den Gepiden, 489 Italien erreicht. Zuerst am Isonzo, dann bei Verona ist Odoaker geschlagen worden. Theoderich besetzte den größten Teil von Oberitalien,

während Odoaker sich nach Ravenna zurückzog. Aber 490 ist er von dort von neuem vorgebrochen und hat sogar Mailand wieder besetzt; nur durch ein westgotisches Hilfsheer hat Theoderich sich zu halten und dann an der Adda über Odoaker zu siegen vermocht. Er verfolgt ihn nach Ravenna, und nun beginnt die dreijährige Belagerung, die in den Gedichten der „Rabenschlacht" eine freie sagenhafte Schilderung erfahren hat. An der Stelle, wo auch damals noch der einzige Zugang war, an der Straße von Süden her, hat Theoderich sein Lager aufgeschlagen[5]); den Pinienwald wählte er zum Stützpunkt seiner Stellung. Odoaker hat die Belagerer mehrfach durch nächtliche Ueberfälle beunruhigt und 491 wohl auch einen vorübergehenden Erfolg erzielt. Erst als Theoderich von Rimini her



Abb. 24. S. Spirito, Fassade.

mit Schiffen kam und Ravenna auch zur See einschloß, ist Odoakers Lage unhaltbar geworden. Durch Vertrag, den der Erzbischof von Ravenna vermittelt hatte, wurde die Stadt übergeben; Ende Februar 493 zog Theoderich in Classe, Anfang März in Ravenna ein. Wie viel der Sieger dem Besiegten in dem Vertrage zugestanden, bleibt ungewiß — jedenfalls das Leben, vielleicht auch eine Art von Mitherrschaft. Aber schon zehn Tage später hat Theoderich den Gegner im kaiserlichen Palaste ad Lauretum greifen lassen und, als die bestellten Mörder zögerten, ihn selber niedergestochen — Odoaker habe auf Verrat gesonnen, war hinterher die Erklärung der Anhänger Theoderichs. „Wo ist Gott?" hat Odoaker ihm zugerufen, als er den tödlichen Streich empfangen hatte; „Da hast du selbst, was du den Meinen gethan," war Theoderichs Antwort. Es ist die allgemeine

Gesinnung der Zeit, an der kein Christentum etwas ändern konnte: der gefährliche Gegner mußte beseitigt werden. Odoakers Versuch, sich ein Königreich zu gründen, war mit unzureichenden Mitteln unternommen worden; er hatte keinen einheitlichen Volkskörper hinter sich, nur Scharen von verschiednen kleinen Stämmen. Er wagte in Italien nichts zu verändern; der alte Zustand ging weiter, nur daß statt des Kaisers ein germanischer Heerführer herrschte. Er hat es gut gemeint und den kläglichen Untergang nicht verdient, den ihm Theoderich bereitete. Sein Tod ist ein Beispiel, daß es germanisches Gemeingefühl nicht gab.



Abb. 25. S. Spirito, Inneres.

Fast ganz Italien war für Theoderich erobert worden, während er Ravenna noch belagerte; als ihn die Goten nach dem Siege über Odoaker zum König von Italien ausriefen, war er der unbestrittene Herr des ganzen Landes einschließlich Siziliens. Durch 33 Jahre währte seine Herrschaft (493—526); sie bedeutet eine Zeit des Friedens für Italien und der Vormachtstellung des ostgotischen Volkes im ganzen Abendland. Ein festes Reich schien gegründet, mit allen Aussichten langen Bestehens, Römer wie Goten — die beiden Nationalitäten des neuen Reiches — waren damit zufrieden; alle berechtigten Wünsche erfüllte des Königs starke Hand, seine Gerechtigkeit und Weisheit wurde sprichwörtlich. Ihn verehrten die Römer als den Schützer römischer Ueberlieferung; ihm vertrauten die Goten als dem siegreichen Führer ihres Volkes: in den Mittelpunkt des alten römischen

Reiches hatte er sie hineingeführt und ihnen gesicherten Anteil an Land und Herrschaft gegeben.

Die schwierigste Aufgabe lag erst noch vor Theoderich, als er Italien erobert hatte. In den kriegerischen Zusammenstößen zwischen Germanen und Römertum hatte die gesunde germanische Kraft gesiegt; erst beim Zusammenleben in einem Staate begann der andre größere Kampf, der das tiefere Problem der Völkerwanderung enthält: der Kampf zwischen unkultiviertem Germanentum und antiker Kultur. Die Entwicklung aller menschlichen Kultur ist in jedem Volke eine so langsam folgerichtige, daß ein Abweichen von dem begonnenen Wege nur unter Erschütterungen möglich ist. Hier standen sich die gefährlichsten Gegensätze gegenüber: eine sich eben erst entwickelnde, ungefestigte, des eignen Lebens noch nicht gewisse germanische Kultur und die schon weit über ihren Höhepunkt hinaus gewachsene, in vollem Verfall begriffene, mit Gift erfüllte und dennoch übermächtige antike Kultur. Sie wurde zum Verhängnis fast aller germanischen Stämme, denen der Sieg in der Feldschlacht so leicht geworden war.

Sollten die germanischen Sieger alles zertrümmern, was sie im römischen Reiche vorfanden, aufräumen mit allen Einrichtungen und Gesetzen, mit allen Lebensgewohnheiten und geistigen Ueberlieferungen der Besiegten und das germanische Dasein mit seiner Unkultur und seinem Unvermögen an die Stelle setzen? Das wäre der eine Weg gewesen, den doch keines der germanischen Völker im Süden Europas zu gehen gewagt hat. Undurchführbar war ein solches Beginnen, selbst wenn man nicht von staunender Bewunderung für die antike Kultur erfüllt gewesen wäre. Denn viel zu klein waren die Zahlen der neuen Einwandrer im Vergleich zu den eingeborenen Bewohnern; nirgends konnten sie ein Land vollkommen besiedeln, sondern sich überall nur zwischen die Ueberzahl setzen. So gab es Ostgoten nach der Eroberung nur in einem Teile von Italien: der ganze Süden und die Mitte blieben frei und nur in Oberitalien und im Norden von Toscana haben sie sich in geschlossenen Scharen zwischen der römischen Bevölkerung festgesetzt. Hätte man den Römern bei solchen Bedingungen den nur germanischen Staat aufzwingen wollen, so hätten sie nicht abgelassen, dagegen zu kämpfen und sein Leben zu unterhöhlen. Es gab sich vielmehr — ganz abgesehen von der Bewunderung der Germanen für das römische Reich — mit Notwendigkeit, daß die Römer die natürlichen Lehrmeister der neuen Eroberer wurden: sollte der Boden bebaut, der Handelsverkehr fortgesetzt, das Land in geeigneter Weise verwaltet werden, so war die alte Erfahrung die rascheste Helferin. In allen Fragen des öffentlichen und privaten Daseins waren die Römer den Ostgoten weit überlegen: eine alte reich ausgebildete Kultur hatte für alle Gebiete des Lebens eine Zweckmäßigkeit und Verfeinerung geschaffen, deren Einwirkung sich die Eroberer nicht zu entziehen vermochten. Wie sollte das primitive gotische Gewohnheitsrecht ausreichen für die Verhältnisse eines so vielseitigen Lebens mit vorwiegend städtischer Kultur? Das römische Recht allein war allen Fragen gewachsen. Wie sollte die einfache gotische Stammesverfassung genügen für die Regierung eines entwickelten Staatswesens mit verschiednen Nationalitäten? Der alte, nach jeder Richtung ausgebildete Verwaltungsapparat des römischen Reichs war das Brauchbarste auch für

den neuen Staat, und nur das römische Steuersystem vermochte die Mittel zur Erhaltung dieses Staates aufzubringen. Der Gote hatte nur sein Schwert; in allem andern war er auf dem fremden Boden ohnmächtig und im eigenen Interesse zur Annahme des Alten gezwungen. War es aber möglich, germanische Nationalität in solcher Lage schadlos zu erhalten?



Abb. 26. Mosaiken der Kuppel von S. Maria in Cosmedin.

Theoderich hat das ostgotische Volk und seinen Staat der römischen Kultur im folgerichtigsten Streben einzuordnen versucht — so entsprach es seiner Erziehung und der allgemeinen Notwendigkeit der Dinge, wenn dieser Staat in rasche Ordnung kommen sollte. So wurden die römischen Einrichtungen fast ausnahmslos in den neuen Staat übernommen und ihre Verwaltung in römischen Händen belassen; nur das Heer wurde den Goten ausschließlich vorbehalten. Es war der strenge Wille Theoderichs, daß sich die Goten dem römischen Staatsleben an-

passen sollten; er selber hielt an seiner Unterordnung unter das oströmische Kaisertum fest — ein selbständiger König Italiens wollte er nicht sein, sondern ostgotischer König auf italienischem Boden im Namen des römischen Kaisers. So unabhängig er thatsächlich war — die Form hat er aufrichtig gewahrt. Er legte römische Tracht an, er pflegte die römischen Sitten und Ueberlieferungen; wie ein römischer Imperator hat er in Rom einen Triumphzug abgehalten und dem Volke Spiele und Getreide gewährt.



Abb. 27. S. Apollinare Nuovo, Fassade.

Und nicht nur auf den Gebieten des staatlichen Lebens hat Theoderich seinen Gedanken durchgeführt; auch das geistige Leben des Römertums sollte auf das gotische Volk übergehen: sein eigner Königshof sollte eine Pflegstätte und ein Mittelpunkt römischer Geisteskultur werden. Auch auf diesem Gebiete war, bei allem Verfall antiker Kraft, die drückende Uebermacht auf Seite des Alten. Das Gotentum brachte nichts mit sich als geringe Anfänge einer geistigen Kultur; in Italien fand es eine seit Jahrhunderten angesammelte geistige Erfahrung und die Erzeugnisse einer dem Leben sich anpassenden Litteratur, die über Kirche und

Staat, Vergangenheit und Gegenwart, Philosophie und praktisches Leben in jeder Form mit allgewandter Sprache zu reden wußte. Nimmt man die Leistungen der damaligen römischen Schriftsteller im einzelnen, so stehen sie freilich tief unter den Vorbildern, denen sie nacheifern: in ihrer Neigung zur Phrasenhaftigkeit, zur billigsten Schmeichelei gegenüber dem Herrscher, in der bloßen Wiederholung schon lange



Abb. 28. S. Apollinare Nuovo, Inneres.

gedachter Gedanken zeigen sie alle den vollen Niedergang der römischen Litteratur. Aber wieviel boten sie doch noch für diejenigen, die als geistige Neulinge weder zu unterscheiden noch zu werten vermochten! Vorwärtsstrebende, von römischer Kultur bereits berührte Geister mußten sich auch diesem Geistesleben willig anschließen und deshalb hat Theoderich auch hier den konsequenten Schritt ins Römertum hinein gethan. Wie er römische Schriftsteller und Gelehrte um sich versammelte, so ließ er auch seine Tochter Amalaswintha und andre Glieder des

Königshauses nach römischer Art erziehen, so daß sie sich ganz mit römischer Geistesbildung erfüllten.

Das rasche Aufblühen des neuen Staates, die willige Unterordnung der römischen Bevölkerung unter den ihr so günstigen Herrscher, das angeregte Leben des Königshofes zu Ravenna täuschten über die letzten Folgen dieses Systems hinweg: über die unausbleibliche Entfremdung von der germanischen Nationalität und den damit verbundenen Verlust an eingeborner Volkskraft. Theoderichs Persönlichkeit in ihrer Unangreifbarkeit hielt diesen Staat zusammen. Und doch hat er selber noch in seinen letzten Jahren die Unsicherheit dieses Zustandes gefühlt und die Ruhe der früheren Zeit verloren: die Hinrichtung so hochstehender Männer wie es die römischen Senatoren Symmachus und Boëthius waren, die gegen ihn gearbeitet haben sollten, sind die Anzeichen dafür. Er erkannte die Gegensätze, die sich nicht in einem Menschenalter überbrücken ließen.

Verhängnisvoll war auch das arianische Bekenntnis der Goten: es brachte zum Gegensatz der Nationalität auch den der Kirche, denn alle römische Bevölkerung gehörte zum katholischen Glauben. Ausrottung der arianischen Ketzerei blieb das Ziel der katholischen Kirche, wenn sie sich auch dem mächtigen König gegenüber mit Vorsicht zurückhielt. Die Ostgoten und alle arianischen Germanen kamen schon durch diesen kirchlichen Konflikt in eine verzweifelte Lage: blieben sie beim Arianismus, der sich ihrem nationalen Leben angepaßt und ihre Volkssprache in den Kultus aufgenommen hatte, so nützten sie zwar ihrer Nationalität, vertieften aber den Widerstreit zur römischen Bevölkerung und schadeten dadurch in andrer Art der Sicherheit ihrer neuen Staaten; schlossen sie sich der katholischen Kirche und ihrer lateinischen Kultussprache an, so gewannen sie wohl freundschaftlichere Fühlung zum Römertum, öffneten aber dem römischen Wesen den Zugang zur empfindlichsten Stelle nationalen Lebens. Ein unlösbarer Konflikt hat sich in diesem kirchlichen Probleme allen germanischen Stämmen, die unter einer an Zahl überlegenen römischen Bevölkerung seßhaft wurden, entgegengestellt.

Die Zeit kurz nach Theoderichs Tod hat schon die Frage nach der Möglichlichkeit, Germanentum und antike Kultur zu verschmelzen, entschieden: die bloße Kraft der Arme war nicht fähig, die antike Kultur sich dienstbar zu machen. Sie verzehrte noch jeden, der ihr zu nahe kam. In einem kurzen Menschenalter konnten die Germanen nicht zu vorsichtigen Herren dieser Kultur erzogen werden; durch ihre eigne Kulturentwicklung noch nicht befähigt zum Sprung auf eine so viel höhere Stufe, fielen sie der antiken Kultur zum Opfer: ihrer Ueberlegenheit und ihrem Gifte.

Solange Theoderich lebte, hat alles nur dazu gedient, den glänzenden Anschein seiner Herrschaft zu erhöhen. Die Verbindung mit dem Römertum gab seinem Staat die gute Ordnung und den Ruhm einer hohen geistigen Kultur; der Arianismus seiner Goten rief die neuen Kirchen hervor, mit denen Ravenna sich bereicherte. Die Zeiten des Friedens, die Italien seit langem nicht gesehen hatte, weckten die alten Kräfte von neuem. Ravenna, die Hauptstadt, hat wiederum glückliche Tage erlebt. Zwar hat der König auch andern Städten seine Gunst zu teil werden lassen: in Verona, Pavia und Mailand, in Terracina und Spoleto entstanden auf sein Geheiß königliche Paläste, auch Thermen und Amphitheater;

in Neapel war sein Bild zu Pferde in Mosaik zu sehen, in andern Städten erhoben sich seine Reiterstandbilder, in Rom setzte er eigne Beamte zur Erhaltung der alten Kunstwerke, der Mauern und der notwendigen Aquädukte ein und er gab alljährlich eine Summe zu ihrer Erneuerung — doch mit Ravennas Kunstwerken ist keine dieser Städte vergleichbar. Und hier ist dies Mal der Herrscher noch viel stärker als im Zeitalter Galla Placidias der Mittelpunkt alles künstlerischen Geschehens. Theoderichs Persönlichkeit tritt auch auf diesem Gebiete in seiner ganzen Größe hervor: die Ordnung eines neu geschaffnen Staatswesens, die Pläne einer das ganze Abendland umfassenden, auf die Sicherung seines Reiches abzielenden rastlosen auswärtigen Politik ließen ihm noch Spannkraft übrig, dem geistigen



Abb. 29. Christus und die Samariterin, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

Leben seinen Eifer zu widmen und Kunstwerk über Kunstwerk in Ravenna ins Leben zu rufen, eigene Ideen in die Werke der Künstler hineintragend und selber auf die Auswahl der geeignetsten Kräfte bedacht.

Wieder muß sich die Klage erheben, daß die Zeit Unzähliges vernichtet hat und daß uns nirgends der alte Eindruck rein erhalten ist. Zerstörung und mutwillige Veränderung haben ihr pietätloses Werk verrichtet. Eine große Kirche, die Theoderich gebaut, S. Andrea de' Goti, ist vom Erdboden verschwunden und leider auch jede Spur seiner weltlichen Bauten — der Einblick in dieses Schaffensgebiet der Zeit soll uns ganz versagt bleiben. Wir hören durch die Schriftsteller von Bädern, die er errichtet, von einer Halle für die Kaufleute zur Erledigung ihrer Geschäfte und Streitigkeiten, der sog. Basilika des Herkules[6]), und besonders von dem Palaste des Königs, dessen Verlust das Schmerzlichste von allem ist.

Im östlichen Teile der Stadt, nahe bei der Kirche S. Apollinare Nuovo und von dort nach Osten bis zur Stadtmauer sich erstreckend, hat dieser große, vielgerühmte Palast gestanden, von dessen Anlage und Inneren wir uns keine Vorstellung machen können — nur ein Turm, ein Speisesal (nach dem Meer hinaus), Säulengänge, Marmorbekleidung und Mosaikdarstellungen Theoderichs werden gelegentlich davon erwähnt, dazu ein Reiterstandbild des Königs aus Bronze, das ursprünglich dem Kaiser Zeno gegolten zu haben scheint, von Theoderich aber auf sich selber umgetauft wurde. Unter den Mosaiken der Kirche S. Apollinare Nuovo findet sich ein Gebäudeteil mit der Aufschrift Palatium — darin mag ein



Abb. 30. Christus und die Ehebrecherin, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

besonders schöner Teil des Palastes dargestellt sein (Abb. 22). Das Bruchstück eines Mosaikfußbodens, das man in den Gärten jenes Stadtteils bei Ausgrabungen fand, hat wohl einstmals einen Raum des Palastes geschmückt. Das erste schlimme Schicksal ist über ihn gekommen, als Belisar 539 die Stadt eroberte und auch aus dem Palaste Schätze nach Konstantinopel mit sich nahm. Dann haben die byzantinischen Statthalter darin residiert und 751 ein langobardischer König. Schließlich hat 784 Karl der Große mit Erlaubnis des Papstes Hadrians I. Säulen und Marmor für eigne Bauten aus dem Palaste mit sich nach Deutschland geführt — doch wohl ein Zeichen, daß der Palast schon damals in vollen Verfall geraten war. Ein Turm allein ist noch für lange Zeit stehen

geblieben, bis zum Ende des 13. Jahrhunderts; aber als 1295 zur Abstellung der ewigen Parteifehden alle Türme (die als Festungen benutzt wurden) niedergerissen werden mußten, fiel auch dieser letzte Rest vom Palaste Theoderichs. Bis in die neueste Zeit hat man allerdings geglaubt, einen Teil des Palastes doch noch zu besitzen: ein ansehnlicher Ziegelbau am heutigen Corso Garibaldi, dicht bei der Kirche S. Apollinare Nuovo, galt dafür (Abb. 23); kühne Schlüsse über die Palastarchitektur des 6. Jahrhunderts sind darauf aufgebaut worden. Bei den Arbeiten zur Freilegung und Erneuerung dieses Gebäudes in den Jahren 1898 und 1899 hat sich nun bestätigt, was Zweifler schon vorher



Abb. 31. Das Abendmahl, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

behauptet hatten: der Bau gehört in eine spätere Zeit und darf mit dem Palaste Theoderichs nicht verwechselt werden. Welchem Zwecke er gedient hat und welcher Zeit er angehört (vielleicht dem Anfang des 8. Jahrhunderts nach Ricci) — darüber läßt sich nicht das Geringste mit irgend welcher Sicherheit sagen.[7])

So bleibt verborgen, was im Zeitalter Theoderichs an weltlicher Kunst geleistet worden ist. Nach welcher Richtung diese Kunst aber zielte, ob sie ein neues germanisches Leben in das Ueberlieferte hinein trug oder gar etwas schlechthin Neues war oder ob auch hier die römische Kultur den Sieg davon trug — darüber geben die andern Bauten Theoderichs so unzweideutige Auskunft, daß die Frage schließlich doch im allgemeinen für alles, was er entstehen ließ, beantwortet werden darf.

Abb. 32. Gefangennahme Christi, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

Abb. 33. Christus vor Pilatus, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

Die Ostgoten fanden in Ravenna für ihr arianisches Glaubensbekenntnis keine Kirchen vor; dem Mangel ist durch Theoderich in reichem Maße abgeholfen worden. Zum mindesten drei stattliche Kirchen und ein Taufhaus sind während seiner Regierungszeit in nicht näher zu bestimmenden Jahren entstanden: S. Andrea de' Goti ist, wie erwähnt, verschwunden; Santo Spirito und San Apollinare Nuovo sowie das Taufhaus S. Maria in Cosmedin sind mehr oder minder verändert noch vorhanden.



Abb. 34. Ein Heiliger, Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

S. Spiritos Anfänge liegen im Dunkel; die Kirche ist wahrscheinlich in noch viel früherer Zeit bereits erbaut und von Theoderich nur für den neuen Zweck in starker Weise verändert worden. Knüpft doch an diese Kirche die Sage an, daß hier in der ältesten Zeit bei jeder Bischofswahl der heilige Geist in Gestalt einer Taube erschienen sei und sich auf dem Haupte des würdigsten Mannes niedergelassen habe — zum letztenmale bei der Wahl des h. Severus (Mitte des 4. Jahrhunderts), der ein einfacher Wollenweber gewesen war und sich am Tag der Wahl, die von dem ganzen Volk in dieser Kirche vollzogen wurde, um seiner schlechten Kleidung willen hinter einer Thür verborgen hatte; als sich die Taube dreimal auf sein Haupt gesetzt hatte, war alles Volk von dem göttlichen Willen überzeugt. Diese Sage hat der Kirche, die ursprünglich S. Teodoro hieß, seit dem 16. Jahrhundert den Namen S. Spirito gegeben. Theoderich der Große hat sie den Arianern eingeräumt, und was heute als ältester Teil des Baues erscheint, geht wohl auf die vom König vollzogene Umgestaltung zurück. Ein neuer vollständiger Umbau im 16. Jahrhundert hat freilich wenig aus früheren Zeiten übrig gelassen; doch wird die damals errichtete neue Vorhalle dem alten (geschlossenen) Vorbau wohl entsprochen haben und altes Säulenmaterial dabei benutzt sein (Abb. 24). Das Innere (Abb. 25) hat die alte (älteste?) Grundform vor allem in der Apsis und den ihr zur Seite liegenden rechtwinkligen Kapellen ganz bewahrt; die Säulen des Mittelschiffs aus Bigio antico und mit spätrömischen Kapitellen (s. u. S. 87) gehen wohl sicher auf die Zeit vor Theoderich zurück. Die Kirche war mit Mosaiken geschmückt — nichts davon ist erhalten geblieben.

Dicht neben der Kirche steht das Taufhaus der Arianer (jetzt S. Maria in Cosmedin), bescheidner in seinem Umfang als das Taufhaus der Orthodoxen (Katholiken) S. Giovanni in Fonte, aber ihm doch im achteckigen Grundriß und im Schmuck des Innern, soweit er noch vorhanden ist, enge verwandt. War das eine vormals ein antikes Bad, so mag es auch das andere gewesen sein; Ricci hat nachgewiesen,

Abb. 35. Zug der Märtyrer. Mosaiken in S. Apollinare Nuovo.

Abb. 36. Zug der h. Jungfrauen. Mosaiken in S. Apollinare Nuovo.

daß auch in dieser Gegend sich antike Thermen befunden haben. Das Innere zeigt jetzt kahle Wände; nur das Mosaik der flachen Kuppel hat sich erhalten. Es ist dieselbe Darstellung wie in S. Giovanni in Fonte: im innersten Kreise der Kuppel die Taufe Christi, um sie herum ein breiter Streifen mit den Aposteln, die Kronen in den Händen tragen, ein jeder durch eine Palme vom andern getrennt (Abb. 26). An Wert sind diese Mosaiken den Vorbildern im andern Taufhaus nicht zu vergleichen; sie sprechen von dem stetigen Niedergang der künstlerischen Fertigkeit von einem Jahrzehnt zum andern. Die Zeit, die zwischen diesen beiden Werken lag, betrug im höchsten Falle fünfzig Jahre, aber in Zeichnung und Farben ist der Rückgang auffällig bemerkbar. Nur der Christuskopf hat seine eigne Bedeutung: ein antiker Knabe ist es diesmal und dadurch ist er glaubwürdiger in seiner Echtheit als der Kopf in S. Giovanni in Fonte. Der Flußgott Jordan, der zur Linken sitzt, hat viel von dem Charakter des antiken Gottes und von der Unmittelbarkeit des andern Bildes verloren; doch ist er gemeinsam mit dem Christuskopf

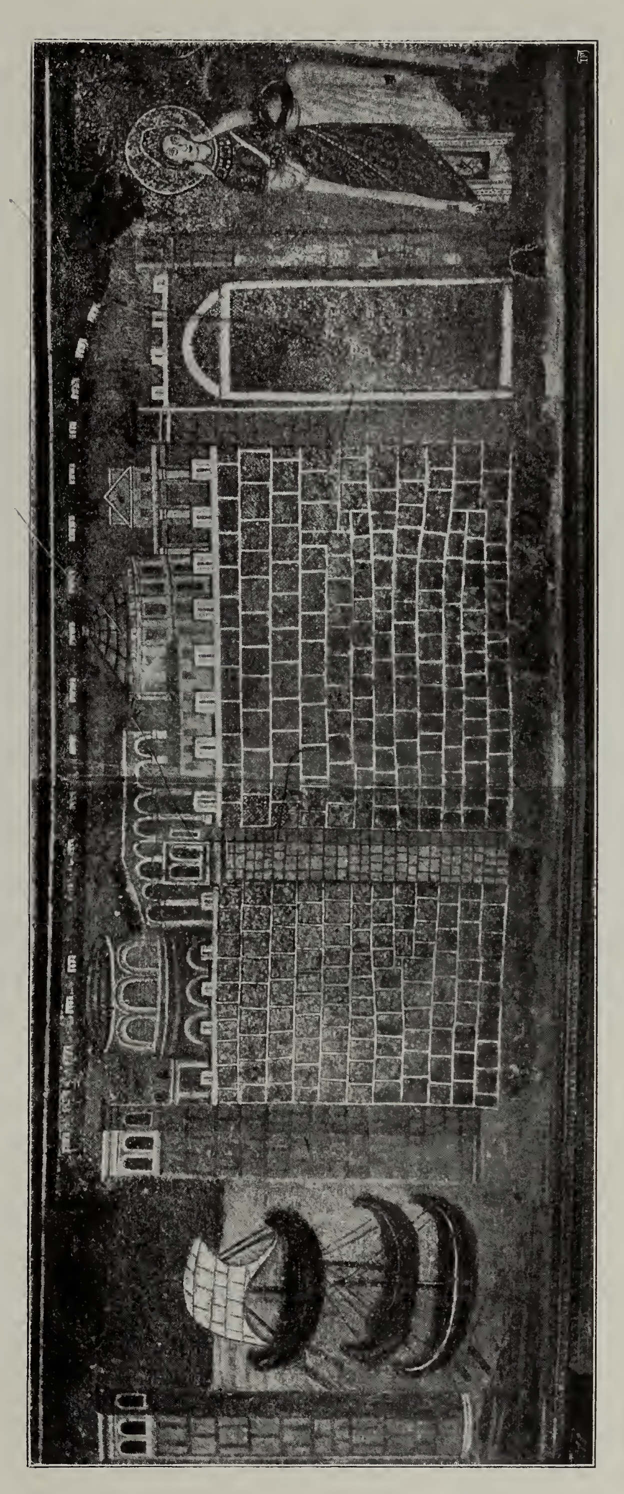


Abb. 37. Die Hafenstadt Classe. Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

ein Beweis, daß auch ums Jahr 500 die antiken Vorstellungen ihren Einfluß noch nicht verloren hatten.

Von diesen geringeren Resten der Zeit Theoderichs lenkt sich der Blick zu S. Apollinare Nuovo und damit zu einer der wertvollsten Basiliken Ravennas und der ganzen altchristlichen Kunst. Zwar ist auch sie nicht völlig im alten Zustand erhalten — verunziert durch eine Apsis des 18. Jahrhunderts und auch der alten Vorhalle durch einen (an sich ganz zierlichen) Umbau des 16. Jahrhunderts beraubt, mit veränderter Fassade und einem Turm im Stile vielleicht des 8. Jahrhunderts (Abb. 27). Aber unersetzlich ist diese Kirche dadurch, daß sich in ihr der ganze alte Mosaikenschmuck des Mittelschiffs erhalten hat, daß sie als einzige



Abb. 38. Maria mit Christuskind und Engeln. Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

den Eindruck derartig geschmückter Kirchen wiederspiegelt (Abb. 28). Wie sich die Phantasie der Künstler solchen Schmuck gedacht hat, wie weit sie fähig war, die großen Flächen zu beleben, wie man die heiligen Geschichten zu gestalten vermochte und was für Urbilder der heiligen Personen sich entwickelten, wie sich der Stolz auf Bauten der Heimat auch in der Kirche aussprach — das alles zeigen diese Mosaiken in ausführlicher Breite. Sie sind nicht alle zur gleichen Zeit geschaffen worden: sie geben zugleich einen Ueberblick über die Entwicklung der ravennatischen Malerei im 6. Jahrhundert. Läßt man das Auge nicht auf der häßlichen Apsis ruhen, so ist es ein köstlicher Anblick, vom Seitenschiff her durch die Marmorsäulen ins Mittelschiff hinaufzusehen: die antiken Säulen mit ihrer gedämpften Marmorpracht und weiter rückwärts die starren Gestalten im bunten Mosaik — starr in ihren Linien, einförmig in ihren Gesichtszügen und

dennoch unendlich viel erzählend von einer Vergangenheit, in der man auch hiermit die Natur erreicht zu haben glaubte. Ein ferner Zug der Verwandtschaft geht durch diese Bilder und die Gestalten der Gemälde des 13. Jahrhunderts — nur daß hier zwei entgegengesetzte Entwicklungen, eine absteigende und eine ansteigende, an einem ähnlichen Punkte angelangt sind.

Drei Reihen von Mosaiken stehen übereinander: die ältesten, aus der Zeit Theoderichs, in der obersten Reihe über den Fenstern des Mittelschiffs zunächst der hölzernen (Renaissance-)Decke. Es sind 26 Bilder mit Geschichten des Neuen Testaments, durch Heiligengestalten voneinander getrennt, klein in ihren Verhältnissen, aber trotz der Höhe, in der sie sich befinden, voll Wirkung durch die



Abb. 39. Christus mit Engeln. Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

gedrängte Einfachheit der Erzählung (Abb. 29—33). Sie schildern Scenen aus der Lehrthätigkeit Christi und (auf der rechten Seite des Mittelschiffs) die Passion, mit unbeholfnen Worten und doch mit sichtlich liebevoller Hingabe an den neuen Gegenstand, der in solchem Umfang bisher — nach dem Erhaltenen zu schließen — noch nicht geschildert worden war. Man darf die Bilder nicht messen mit dem Geschmack verwöhnter Kunstanschauung — dann würde gar zu kurz kommen, was helle Freude selbst an diesen unvollkommenen Schöpfungen geben kann. Sie wollen nur aus ihrer Zeit heraus begriffen sein: als frühe Versuche mit eng beschränkten Mitteln des neuen Stoffs der heiligen Geschichten Herr zu werden. Es fehlte der Zeit ein Ueberblick über verschiedne Darstellungsmöglichkeiten, ein Abwägen der Komposition, ein Vertiefen in den Inhalt: primitiv ist alles

empfunden und gezeichnet. Aber in diesem Primitiven liegt doch eine Art von Monumentalität, eine naive Konzentration auf das Wesentliche der Aufgabe. Man betrachte eine Darstellung wie die des Abendmahls (Abb. 31): die elf aneinandergereihten Köpfe der Apostel sind roh im Ausdrucke und sie wirken in ihrem einförmigen Nebeneinander fast wie Karikaturen; es fehlt eine Schilderung des Raums, in dem sich die Scene abspielt und die Hauptperson ist an die Seite (an den Ehrenplatz nach damaliger Sitte) gestellt — und dennoch ist in diesem Bild durch den vielleicht ganz unabsichtlichen Verzicht auf alles Beiwerk eine schlagende Wirkung erzielt: Christus ist im Augenblick, wo er die Einsetzungsworte spricht, der vollkommene Mittelpunkt des Vorgangs, Aller Blicke sind auf ihn gerichtet, und daß keiner dieser elf Köpfe vor dem andern hervortritt, läßt den zwölften, den Christuskopf, alle andern so weit überragen.[8]) Die beiden Cyklen sind übrigens, falls sie zur gleichen Zeit entstanden sind, ganz offenbar von verschiednen Künstlern: die Scenen zur Linken des Mittelschiffs (Lehrthätigkeit und Wunder Christi; einige Proben in den Abb. 29 und 30) geben Christus als unbärtigen jüngeren Mann mit rundem Kopfe, die Bilder zur Rechten (Passion, Abb. 31—33) dagegen mit Bart und länglicher Gesichtsbildung; die einen sind viel ruhiger durch die geringe Zahl der handelnden Personen, die andern bringen fast lauter Scenen mit zahlreichen Teilnehmern; auch weichen die Darstellungen links in ihrer Koloristik von denen zur Rechten ab.

Die Heiligengestalten (Abb. 34), die unter diesen beiden Cyklen zwischen den Fenstern den mittleren Teil des Wandschmucks bilden (s. o. Abb. 28), gehören in dieselbe Zeit Theoderichs — würdige Männer mit deutlichem Unterschied des einen vom andern, wenn auch nicht mehr mit dem individuellen Leben der Apostelköpfe von S. Giovanni in Fonte. Man erkennt an ihnen, daß die Fähigkeit zur Charakterisierung zahlreicher darzustellender Personen gleichen Standes abnimmt und daß die Unterschiede nicht mehr im Ausdruck der Gesichtszüge, sondern bei wesentlich gleicher Gesichtsbildung in der Hinzufügung oder Weglassung eines Bartes, in verschiedner Farbe der Haare und in andern äußerlichen Kennzeichen gesucht werden.

Den letzten Schritt auf dieser Bahn enthüllt die unterste Reihe der Mosaiken in S. Apollinare Nuovo: der lange Zug der Märtyrer (rechts, Abb. 35) und der Jungfrauen (links, Abb. 36), wo selbst die äußerliche Art der Charakterisierung zurückgegangen ist und ermüdende Einförmigkeit zu herrschen beginnt. Um fast zwei Generationen später mögen diese untersten Mosaiken geschaffen sein, zur Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569), der S. Apollinare Nuovo und gleichzeitig die andern arianischen Kirchen dem ketzerischen Kultus entzog und für katholischen Gottesdienst weihte. Er fand in S. Apollinare Nuovo nicht ungeschmückte Wandflächen, für deren Ausmalung er noch Sorge tragen mußte, sondern es scheint, daß andre Darstellungen sich da befanden, wo jetzt die langen Reihen der Märtyrer und der Jungfrauen einherziehen — Darstellungen, die der spätern Zeit nicht mehr genehm waren, weil sie zu sehr an den ketzerischen König erinnerten. Nur die äußersten Enden der beiden langen Streifen, zunächst dem Eingang und dem Altarplatz, sind bei dieser Umgestaltung verschont geblieben: der Palast Theoderichs

und Christus mit den Engeln auf der Seite der Märtyrer, die Hafenstadt Classis und Maria mit Engeln auf der Seite der Jungfrauen. Doch sieht man noch jetzt am Palaste Theoderichs (s. o. Abb. 22), daß auch an ihm Veränderungen vorgenommen worden sind: in dem Thorbogen rechts ist noch der schwache übermalte Umriß einer weiblichen Gestalt zu sehen und zwischen den Säulen, wo jetzt die Vorhänge niederfallen, standen ebenfalls Gestalten, wie andre kleine Spuren, die



Abb. 40. Kaiser Justinian. Mosaik in S. Apollinare Nuovo.

man zu beseitigeu vergaß (Hände dieser Gestalten an den Säulen), beweisen. Vielleicht saß Theoderich in der Hauptthür des Palastes auf dem Throne, vielleicht war seiner Verherrlichung die lange Wandfläche links vom Palaste gewidmet — darüber ist uns keine Kunde erhalten; aber einem weltlichen Sinne mit frohem Lokalpatriotismus ist jedenfalls die Darstellung des Palastes und, gegenüber an der andern Wand, der Hafenstadt Classis (Abb. 37) entsprungen. Es wäre weit gefehlt, wollte man sich nach dieser Abbildung eine genaue Vorstellung der Stadt und ihrer Gebäude machen; derselbe Mangel an Wirklichkeitssinn, an scharfer

Beobachtung wird auch hier wie in allen andern Mosaiken gewaltet haben und man kann aus diesem Bilde mit Vorsicht höchstens annehmen, daß noch zu Theoderichs Zeiten ein Amphitheater, ein Säulengang, ein Rundbau irgend welcher Art (ein Taufhaus?) und Basiliken im damaligen Classis vorhanden waren. Aber die Wirklichkeit mag von diesen Nachbildungen so weit entfernt gewesen sein, wie es das Stadtthor zur Rechten doch offensichtlich ist. Nur ein allgemeiner Eindruck schlug sich in diesen Bildern nieder; mehr verlangte die Zeit nicht von den Künstlern.

Der lange Zug der 22 Jungfrauen oder Märtyrerinnen endigt, nahe dem Altarplatz, mit den heiligen drei Königen, die auf die (stark erneuerte) Gruppe der



Abb. 41. Grabmal Theoderichs des Großen.

thronenden Maria mit dem Christuskind und vier Engeln zuschreiten (Abb. 38); auch bei dieser Gruppe machen Technik und Auffassung den Eindruck, daß es sich um den Rest eines Cyklus aus der früheren Zeit handelt. Und ebenso ist es an der gegenüberliegenden Wand, wo Christus umgeben von vier Engeln thront (Abb. 39): die 22 Märtyrer zwischen dieser Gruppe und dem Palaste Theoderichs reichen in ihrem künstlerischen Werte, in der Unbestimmtheit ihrer Zeichnung, in der Abwechslungslosigkeit der Gestalten an diese andern Bilder nicht heran. Der thronende Christus fesselt den Blick am stärksten: ein neuer Christustypus tritt uns in ihm entgegen, sich anlehnend an den bärtigen Christus der obersten Bilderreihe, aber bei weitem erhabener, so daß man hier einen dritten Künstler, den bedeutendsten von allen, thätig glauben möchte.

Einst war die ganze Kirche mit Mosaiken ausgemalt; aber von allen Bildern außerhalb des Mittelschiffs hat sich nur ein einziges Bruchstück noch erhalten: ein Bildnis Kaiser Justinians, des neuen Herren der Stadt, des Ueberwinders der Ostgotenherrschaft (Abb. 40). Es stammt deshalb natürlich aus der spätern Zeit, als Erzbischof Agnellus die Kirche verändern ließ. Es zeigt den Kaiser in höherem Alter mit unsympathisch sinnlichen, aufgedunsenen Zügen; ein andres Bild des Kaisers in S. Vitale (s. u. Abb. 52) trägt jüngere Mienen. Eine



Abb. 42. Grabmal Theoderichs, Rückansicht.

Aehnlichkeit zwischen den beiden Porträts ist schwerlich zu erkennen; auch hier wird sich der Künstler mit dem Allgemeinsten und vor allem mit der Anbringung der Kaiserkrone und andrer kaiserlichen Insignien begnügt haben, um den Träger kenntlich zu machen.

Was sich an Marmorarbeiten in S. Apollinare Nuovo befindet, an Kapitellen und Altarschranken, wird später (s. u. S. 87, 89, 93) zur Besprechung kommen — in diesen kunstgewerblichen Werken ist der Geist der Zeit nicht so offenkundig wie in den Mosaikgemälden und in den hohen hellen Räumen der Kirchen. Aber welcher Art ist dieser Geist in seiner künstlerischen Richtung?

Es darf ohne Schwanken ausgesprochen werden, daß alle die bisher besprochenen Werke aus der Zeit Theoderichs von einer selbständigen Kunstübung des ostgotischen Volkes nichts berichten; sie alle gehören in Architektur, Malerei und Plastik ausnahmslos in die auf italienischem Boden sich entwickelnde altchristliche Kunst, die, auf dem Boden des Altertums fußend, sich unter dem vorwiegenden Einfluß stadtrömischer Kunstentwicklung vorwärts bewegt und vielleicht auch aus dem Osten mehr oder minder starke Anregungen empfängt. Römische Künstler hat



Abb. 43. Grabmal Theoderichs, das Innere des Untergeschosses.

sich Theoderich nach Ravenna kommen lassen, wie in einem einzelnen Falle feststeht; römischer Abstammung waren ein Architekt und ein Bildhauer, die sonst im Dienste des Königs erwähnt werden. Nirgends ein neuer Zug dieser Basiliken Ravennas, dieser Mosaiken und Marmorwerke, der auf germanische Einwirkungen gedeutet werden könnte. Die solche Einwirkung behauptet haben, stützen sich auf das letzte Werk, das auf Theoderichs Willen zurückgeht und seine persönlichen Anschauungen am treuesten wiedergeben muß: auf sein Grabmal.

In stillen Gärten außerhalb der Stadt ist es heute einsam gelegen. Theoderich hat es einst mitten in der belebten nördlichen Vorstadt errichten lassen

— nicht Grabesruhe sollte um dies Denkmal sein, sondern das lebendige Treiben der Hauptstadt seines Reiches. Grabesruhe hat erst eine spätere Zeit, das Leben ringsum vernichtend, hinzugefügt. Unendlich feierlich ist der Anblick dieses Mausoleums. Ob man sich ihm nähert durch den Gang des langgestreckten schmalen Gartens, in dem es liegt, ob man dicht vor ihm steht und die Blicke über den grauen Stein gleiten läßt, ob man die Treppen, die das 18. Jahrhundert an Stelle älterer hinzu gethan hat, hinauf steigt — immer bleibt dies Denkmal von einer wunderbar einheitlichen Kraft, von einem vollkommenen Aufgehen aller Teile im Ganzen und immer wird es das bestimmte, ehrfürchtige Gefühl im Beschauer wecken, an dieser Stelle dem Geiste Theoderichs des Großen nahe zu sein.

Ein zehneckiger Rundbau mit schweren Arkaden im Untergeschoß, im Obergeschoß etwas zurücktretend und Raum für einen schmalen Umgang lassend, bedeckt von einem mächtigen kuppelartigen Monolithen, dessen Gewicht auf fast zehntausend Zentner berechnet ist, mit Aufsätzen, von denen man nicht weiß, ob sie zum Aufheben des schweren Steins oder zum Tragen von Statuen bestimmt waren — das ist das Aeußere des Baues (Abb. 41 und 42). Das Innere bildet im



Abb. 44. Thürornament am Grabmal Theoderichs.

Untergeschoß ein griechisches Kreuz mit gewölbter Decke (Abb. 43) — hier hat vielleicht der Sarg Theoderichs gestanden, während der obere Raum — eine runde Halle mit einem kleinen Ausbau für einen Altar — ein Kapelle gewesen sein wird.

Es ist bezeugt, daß Theoderich dieses Grabmal sich noch selber erbaut hat und daß der mächtige Stein des Daches auf seinen Wunsch herbeigeschafft worden ist. Wenn irgendwo — hier müßte das germanische Element zum Ausdruck gekommen sein. So ist es auch oft genug behauptet worden: der Monolith des Daches ist mit dem germanischen Tumulus und seinem Felsenblock verglichen worden, und das Zangenornament des Frieses, der unterhalb des Kuppelsteines um das Gebäude läuft und sich etwas tiefer unten an der Wand in kleinerem Maßstab nochmals wiederholt (Abb. 46), ist als ostgotisches Ornament in Anspruch genommen worden.

Vielleicht geht die Prüfung des germanischen oder römischen Charakters dieses Bauwerks besser vom Ganzen als vom Einzelnen aus. In seiner Anlage, in seinen großen Formen erscheint das Grabmal so antik gedacht, daß man es zeitweilig sogar für ein Werk des Altertums ansehen wollte. Antik ist die Idee des Centralbaues, des gewölbten Raumes unten, des Kuppelsaales oben. Antik



Abb. 45. Reste vom sog. Panzer Theoderichs. Museo.

sind die Arkaden des Untergeschosses, schwer und leicht zugleich, und was sie einstmals getragen haben, war nicht minder im antiken Sinne gedacht. Denn das heute etwas kahl erscheinende Obergeschoß hatte ursprünglich ein anderes Aussehen: Säulen und Bogen gliederten vortretend die Wand und gaben dem Gebäude ein Aussehen des Lebens und der Leichtigkeit, das es heute nicht besitzt. Denkt man sich das ganze Grabmal um zwei Meter emporgehoben — so tief steckt es heute im Boden — versehen mit jenem erleichternden Schmuck und vielleicht noch mit Statuen auf seiner Kuppel geschmückt, so wird an dem antiken Eindruck und an der Nachahmung antiker Vorbilder nicht mehr zu zweifeln sein. Aber sollte nicht dennoch in jenen zwei erwähnten Einzelheiten ein nebensächlicher germanischer



Abb. 46. Ornament vom Grabmal Theoderichs.

Einfluß denkbar sein? Es könnte ja sein, daß in der gewaltigen von Theoderich gewollten Einheit des Kuppelsteins ein letzter Anklang an das germanische Grabmal liege; aber die Bearbeitung des Steins zur Kuppel ist doch eine Anlehnung an eine antike Bauform, und vergessen darf man wohl nicht, daß, wenn sich auch das Vorbild eines solchen Monolithen nirgends findet, das Altertum doch reich ist an Werken und Absichten von schier übermenschlicher Kraft. Ob es nicht denkbar wäre, daß Theoderich bei diesem Steine eine ungeheure Leistung im Sinne des Altertums vollbringen wollte?

Der Fries bringt allerdings ein eigenartiges, sonst nur einmal noch bekanntes Ornament; die Reste eines goldnen Panzers, den man bei Ausgrabungen nicht allzufern vom Mausoleum fand, zeigen verkleinert dieselbe zangenartige Form

(Abb. 45). Weder im Altertum noch in der germanischen Kunst ist das gleiche Ornament irgendwo nachzuweisen — der Schluß ist doch gewagt, daß es germanisch sein müsse. Man kann viel eher sagen, daß dieses Ornament an Goldschmiedearbeiten der spätrömischen Zeit erinnere, ja daß es vielleicht doch nur die Entartung einer antiken Zierform (des sog. lesbischen Kyma) sei. Jedenfalls es ist hier und an dem erwähnten Panzer gestaltet mit einer Regelmäßigkeit und Feinheit, die ein lang geschultes Stilgefühl verrät — sollte wirklich eine sich eben erst aus



Abb. 47. Das Innere von S. Vitale, rechts Altarplatz und Apsis.

Barbarentum entwickelnde germanische Kunst ein solches Stilgefühl besessen haben? Und daß sich dicht unter dem breiten oberen Friese das antike Ornament des Eierstabes und des Zahnschnitts und unter den kleineren Friesen in halber Höhe des Obergeschosses ebenfalls der Zahnschnitt befindet, deutet wieder darauf hin, wie unwahrscheinlich in dieser antiken Umgebung das Auftreten germanischen Einflusses ist. Ornamente der Thüre des Obergeschosses sind lediglich verwilderte antike Formen (Abb. 44).

Nimmt man noch die wunderbar genaue Arbeit der ohne Mörtel zusammengefügten Quadern des Gebäudes hinzu, so scheint sich doch alles zu dem Schlusse

zu einen, daß Theoderichs Grabmal ausschließlich ein spät geborenes Kind antiker Kunst ist — ein Schluß, der mit den geschichtlichen Möglichkeiten am besten übereinstimmt.

Wir bedenken noch einmal die Gedankengänge des Königs: seine Hinneigung zur römischen Kultur, sein Eingehen auf antike Sitten, sein Streben nach Einfügung seiner Goten ins römische Reich, seine Fürsorge für antike Bauten, die Abhängigkeit der übrigen Kunstthätigkeit seiner Zeit von der überlieferten Kunst



Abb. 48. S. Vitale. Der den Kuppelraum umgebende Umgang.

— das Mausoleum scheint der bestimmteste Ausdruck dieser ganzen vor der Antike sich beugenden Gesinnung zu sein. Und diese Gesinnung ist hier mit höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht: die gewaltige Persönlichkeit des Königs spricht aus diesem klaren Centralbau und seinen wuchtigen Quadern, sein antikisierender Idealismus tritt hervor in der einfach großen Gliederung dieses Bauwerkes — vom Scheitern alles Wollens erzählt die Umgebung, in der heute das Grabmal einsam steht.[9])

Was für ein Unterschied besteht doch zwischen dem Mausoleum der Galla Placidia und diesem Grabmal Theoderichs! Beide sind antiken Geistes voll; aber

in Galla Placidias Ruhestätte ist die Antike nur die Form für christliche Anschauungen, in Theoderichs Grabmal lebt der weltlich-freie Sinn des thatenkräftigen Mannes, der seiner Kirche wohl gebührenden Anteil giebt am Leben und am Tode und doch nach eigenem Gesetze seine Wege geht. Ein Freiheits- und Schönheitsgefühl spricht aus diesem Bau, wie es die Kirche mit dem steten Blick aufs Jenseits keinem Künstler und keinem Helden zu geben vermochte. Noch einmal hatte



Abb. 49. S. Vitale. Arkaden des Altarraums.

die Antike gesiegt — zum letzten Mal für ein Jahrtausend! Leo Battista Albertis Kirche San Francesco zu Rimini hat zuerst wieder (1450) dieses antike Kraftgefühl zum Ausdruck zu bringen versucht; ist es ein Spiel des Zufalls, daß die Arkaden seines Baues dem Grabmal Theoderichs entlehnt erscheinen? Daß Alberti es kannte und nachahmte, ist nicht ganz unwahrscheinlich; denn wie im Mittelalter in den Arkaden des Mausoleums die Sarkophage berühmter Ravennaten aufgestellt wurden, so hat auch Alberti seine Arkaden an der Westseite von S. Francesco zur Ruhestätte berühmter Männer bestimmt.

Neuen Zwecken hat das Grabmal Theoderichs im Mittelalter gedient. Frühzeitig ist sein Sarkophag daraus entfernt worden, denn die Kirche verzieh dem arianischen Gegner, dem Freunde kirchlicher Duldung nicht. Während die Volkssage Theoderich als nationalen Helden feierte und sein Andenken unbeirrt weiter trug, hat die den Arianismus besiegende Kirche eine ganz andre Sage ausgebildet: zur Hölle war der König gefahren, nachdem ihn ein Blitzstrahl in Asche verwandelt hatte, und von des Königs „verruchtem Antlitz", der den Erdkreis mit Krieg und Mord überzogen habe, spricht später die kirchlich er-



Abb. 50. Stuckornamente aus S. Vitale.

gebene Litteratur. Wohin der aus dem Grabmal entfernte Leichnam gekommen ist, meldet keine Ueberlieferung. Ein Kloster ist später nahe dem Mausoleum errichtet worden und die Kirche S. Maria Rotonda wurde derart davor gebaut, daß der Kuppelsaal des Grabmals zum Altarraum verwendet werden konnte! Kloster und Kirche sind im vorigen Jahrhundert beseitigt worden; der Name S. Maria Rotonda ist bis heute im Volksmund dem Grabmal Theoderichs geblieben.

Berichtet sei es doch, daß man Spuren des Leichnams vor einigen Jahrzehnten gefunden zu haben glaubte. Arbeiter stießen 1854 bei Erdarbeiten in der Darsena, dem Binnenhafen Ravennas, wenige hundert Meter vom Grabmal ent-

fernt, auf eine kostbare goldne, mit Granaten besetzte Goldschmiedearbeit, die später den Beinamen „Panzer des Theoderich" erhalten hat (s. o. Abb. 45). Die Arbeiter verbargen habgierig den wertvollen Fund und verkauften dann einzelne Stücke davon. Was schließlich bei Entdeckung des Sachverhalts gerettet werden konnte, sind außer einigen kleinen Bruchstücken zwei korrespondierende größere Teile von etwa 20 Centimeter Höhe, von feinster, geschmackvollster Goldarbeit mit untergelegten Granaten an den durchbrochenen Stellen. Die Bruchstücke wurden einem Panzer zugeschrieben und zuerst als Panzer Odoakers, später Theoderichs bezeichnet.



Abb. 51. Die Engel bei Abraham und das Opfer Isaaks. Mosaiken in S. Vitale.

Und zwar war es lediglich die schon erwähnte Uebereinstimmung des Ornamentes mit dem am Fries des Mausoleums, die auf Theoderich führte. Rasch wurde der Kreis der Legende geschlossen: Theoderichs Leichnam in kostbarer Rüstung fand, aus dem Grabmal entfernt, nahe dabei eine verächtliche Ruhestätte. Gegen die Legende stellt sich die Kritik: Niemand vermag zu sagen, daß diese Bruchstücke wirklich einem Panzer angehört hätten, und ihn nun gar zum Panzer Theoderichs zu machen, zeigt nur von neuem, wie jeder seltne Fund auf einen großen Namen getauft werden muß, um vor den Augen der Welt seine rechte Weihe zu erhalten. Lediglich das Ornament giebt ein Recht zu dem vorsichtigen Schlusse, daß es sich bei diesen Bruchstücken vielleicht um eine Goldschmiedearbeit aus dem Zeitalter Theoderichs handelt; alles andre liegt in tiefem Dunkel.



Abb. 52. Justinian und sein Gefolge. Mosaik in S. Vitale.

Abb. 53. Kaiserin Theodora mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale.

Das Zeitalter Theoderichs des Großen endet nicht mit seinem Tode am 30. August 526. Die Geschichte seines Reiches ist zwar nach seinem Tode ein rascher, kläglicher Niedergang; die Stadtgeschichte Ravennas aber feiert noch länger als zwei Jahrzehnte Tage des Reichtums. Zwar fällt die Stadt 539 in die Hände der Oströmer unter Belisar, aber das bedeutete nach römischer Ansicht nur die Wiederherstellung des rechten Zustandes. Die Gnade des kaiserlichen Herrn Justinian ward der Stadt entsprechend ihrer Wichtigkeit zu teil; sie brauchte für ihre Zugehörigkeit zum Ostgotenreich nicht zu büßen. Sie wird der Sitz der kaiserlichen Statthalter, der Exarchen, die das wieder befreite Italien beherrschen sollten, und dadurch wird die Stadt zum Durchgangspunkt für Westen und Osten. Aber es wäre dennoch ein Unrecht, wollte man den neuen Abschnitt der Stadt-



Abb. 54. Kopf der Kaiserin Theodora (vgl. Abb. 53).

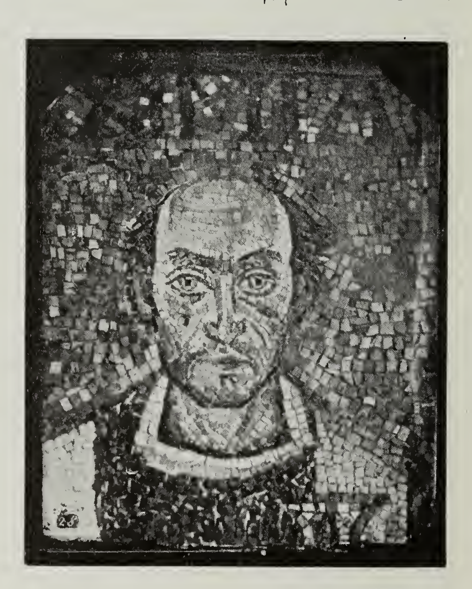


Abb. 55. Kopf des Erzb. Maximian (vgl. Abb. 52).

geschichte als oströmische (byzantinische) Periode bezeichnen und die Bauten, die am Beginn der neuen Zeit vollendet wurden, der neuen Aera dankbar zurechnen. Es ist im Gegenteil das Ausklingen der Zeit Theoderichs: S. Apollinare in Classe und S. Vitale sind die letzten Leistungen der Blütezeit, die der Ostgotenkönig hervorgerufen hatte. Denn noch unter ostgotischer Herrschaft sind beide Bauten begonnen und im wesentlichen auch vollendet worden: S. Vitale zwischen 526 und 534, S. Apollinare in Classe von 535—538. Nur der Innenausschmuck und die Weihe fällt bei beiden (547 und 549) schon in byzantinische Zeit.

Ein Rückgang ostgotischer Kunstthätigkeit liegt freilich darin, daß nicht mehr das Fürstenhaus und der arianische Kultus diese Bauten entstehen lassen; die katholische Kirche tritt in der Zeit beginnender Auflösung als Erbe auf den Plan: die Erzbischöfe Ecclesius und Ursicinus haben diese neuen Kirchenbauten veranlaßt. Aber daß sie doch nur glückliche Erben waren, zeigt der Umstand, daß weder in der Zeit Odoakers und in den zwei Jahrzehnten vorher, noch später unter

byzantinischer Herrschaft die katholische Kirche der Stadt eine Kunstthätigkeit zu entfalten vermochte — auch sie war in ihrem Mäcenate abhängig von der Gunst eines blühenden Staatswesens.

Es ist eine ganz andre Frage, inwieweit künstlerisch ein byzantinischer Einfluß sich bei den letzten Bauten der Ostgotenzeit geltend gemacht habe. Sie hängt nicht zusammen mit der Verschiebung der politischen Machtverteilung; Ravenna stand auch bei Theoderichs Lebzeiten den von Osten kommenden Einwirkungen offen. Zwischen den Residenzen des Königs und des Kaisers, Ravenna und



Abb. 56. Christus auf der Weltkugel. Mosaik in S. Vitale.

Konstantinopel, hat ein lebhafter Verkehr aller Art — politisch und wirtschaftlich und künstlerisch — stattgefunden; Ravenna war die erste Zugangsstelle Italiens in allen Beziehungen zum oströmischen Reiche. Wo die künstlerischen Einwirkungen des Ostens beginnen, wie weit sie gereicht und heimische Kunstübung verdrängt haben — das ist dennoch ein überaus schwieriges Problem. Die kunstgeschichtliche Forschung ist in dieser Frage von sicheren Ergebnissen weit entfernt; die widersprechendsten Behauptungen sind aufgestellt worden und es kann in dieser gedrängten Darstellung nicht der Versuch gemacht werden, in diese Frage einzuführen oder gar eine Entscheidung geben zu wollen.

Diejenigen scheinen nicht Recht behalten zu sollen, die den Einfluß und die selbständige Bedeutung der byzantinischen Kunst schon in die Zeiten Justinians (527—565) oder noch weiter hinaufwärts verlegen wollen; im großen ist doch die gesamte Kunstentwicklung des römischen Reichs im Osten und Westen in diesen Zeiten noch gleichartig: antike Ueberlieferungen in christlichem Gewande fortspinnend und nur unbedeutendere lokale Verschiedenheiten zur Geltung bringend. Lokale Eigenheiten mögen nun auch anderwärts Einfluß gewonnen haben; auch nach Ravenna mag diese oder jene Anregung aus Konstantinopel durch Künstler



Abb. 57. Mosaiken der Apsis von S. Vitale.

und Kunstfreunde getragen worden sein. Aber die ravennatische Kunst bewahrt deshalb doch ihre selbständige Entwicklung: die Bindeglieder zu ihrer eigenen Vergangenheit und zu dem Nährboden dieser italienischen Kunstrichtungen, der Stadt Rom, sind in den meisten Fällen sichtbar.

Die Behauptung byzantinischen Einflusses in Ravenna setzt vor allem bei der Kirche S. Vitale ein, die eine starke Verwandtschaft mit der Sophienkirche zu Konstantinopel zeigt. Nun aber ist S. Vitale gebaut worden, noch ehe der Bau der Sophienkirche begann; es könnten höchstens gemeinsame oströmische Vorbilder sein, nach denen beide errichtet wurden. Erzbischof Ecclesius war eben von einer Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel im Auftrage Theoderichs zurückgekehrt, als

Abb. 58. San Apollinare in Classe, Vorder- und Seitenansicht.

Abb. 59. S. Apollinare in Classe, Seiten- und Rückansicht.

er den Bau durch Julianus Argentarius, den Schatzmeister der Kirche von Ravenna, beginnen ließ (526); es ist nicht abzuweisen, daß irgendwelche Vorbilder des Ostens dem Erzbischof vor Augen standen und den Baumeister bestimmten. Aber die Sophienkirche, die erst 532 begonnen wurde, bald wieder einstürzte und von 558—563 in ihrer bleibenden Gestalt erstand, konnte das Muster nicht sein. Im letzten Stadium des Baus von S. Vitale, bei der Innenausschmückung der Kirche in den vierziger Jahren, haben vielleicht Justinian und die Kaiserin Theodora das Werk noch durch Geschenke unterstützt; zum Dank dafür oder aus den Mitteln



Abb. 60. S. Apollinare in Classe. Inneres.

dieser Geschenke entstanden die Mosaikgemälde der Apsis mit ihrer Verherrlichung des Kaiserpaares. Aber es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß Justinian zum ganzen Bau der Kirche in engerem Verhältnis gestanden habe; auch an diesem Punkte ist der byzantinische Einfluß auf ein bescheidnes Maß herabzusetzen.

Noch sind die Arbeiten zur Erneuerung der Kirche nicht abgeschlossen, noch ist der Bau, der fast ganz umschlossen war von andern Bauten, nicht völlig freigelegt und noch ist im Innern nicht der alte Zustand, soweit er nachweisbar ist, wieder hergestellt. Unvollkommen ist der Eindruck, den die bisherigen Abbildungen des Aeußeren machen; der Centralbau, den S. Vitale bildet, kommt noch nicht zur Geltung. Doch wird in kurzer Zeit das Außenbild von allen Schlacken

befreit sein. Anders ist es im Innern, wo schon heute alles noch Störende zurücktritt vor der märchenhaften Herrlichkeit des Raumes! Das Wesen des Centralbaus, die vollkommene Konzentration des ganzen Gebäudes auf den Kuppelraum, wird hier im ersten Augenblicke deutlich. Eine hohe lichtspendende Kuppel steigt auf über dem weiten achteckigen Innenraum; starke Pfeiler streben von unten empor und tragen die Kuppel (Abb. 47). Nach Osten öffnet sich das Achteck für Altarraum und Apsis; im Westen, gegenüber der Apsis, war der alte, jetzt verbaute Eingang — die ehemalige Vorhalle stand ein wenig schräg zur Achse der Kirche, wohl



Abb. 61. S. Apollinare in Classe. Mosaik der Apsis.

um der Straße willen, die vorbei ging und die genaue „Orientierung" der Kirche nach Osten erschwerte. Den ganzen kuppelüberspannten Mittelraum umgiebt, durch die Pfeiler und dazwischen stehende Säulen abgetrennt, im Erdgeschoß und oben ein breiter Umgang (Abb. 48). Der obere Umgang war der Raum für die Frauen, das sog. Gynaikeion; Treppen führten in den niedrigen Türmen, die rechts und links die Vorhalle flankierten, hinauf. Die Verbindung von Mittelraum, Altarplatz und Umgängen ist das Reizvollste und Malerischste an der Kirche, so wie der Kuppelraum für sich das Großartigste ist. Die Massen der Pfeiler lösen sich auf in den leichten, jeweils im Halbkreis übereinandergestellten Säulen oder in den zierlichen Arkaden, die Altarraum und Umgänge in beiden

Geschossen von einander scheiden (vgl. o. Abb. 47; Abb. 49). Ueberall ist Leben und harmonische Bewegung und höchste Zierlichkeit: ein jedes Einzelne besteht für sich und ordnet sich doch dem Ganzen aufs willigste ein. Wirkt schon alles durch den bloßen Aufbau mit unwiderstehlicher Gewalt, so besticht dazu die Pracht des Schmuckes; drängen sich auch die häßlichen Zuthaten des vorigen Jahrhunderts — die Malerei des Kuppelraums — störend hinein, so bleibt doch siegreich die kraftvoll bunte, grau und dunkelrote Marmortäfelung der Pfeiler im Erdgeschoß, der warme Marmor der Säulen, die phantasievoll stilisierte Arbeit der



Abb. 62. Mosaiken in S. Apollinare in Classe. Zwei Erzbischöfe.

Kapitelle (vgl. u. S. 90—92) und der Mosaikenschmuck der Apsis. Es sind nur noch Teile der ehemaligen Pracht, als Marmor auch die Wände des unteren Umgangs bekleidete, als der Fußboden aus bunten Mosaikmustern bestand, als die Wölbungen der Decken in den Seitenräumen mit Stuckornamenten verziert waren (Abb. 50), als helles Licht auch in die Seitenteile durch die zahlreichen Fenster des oberen und unteren Umgangs einflutete, als die Kuppel mit Gemälden geschmückt war, die dem Geiste dieser Architektur besser entsprachen als die Malereien des vorigen Jahrhunderts mit ihrem architektonischen Blendwerk und unruhigen Reichtum an Figuren.

Nur Altarraum und Apsis geben noch heute den vollen Eindruck des 5. Jahrhunderts (vgl. Abb. 47). Mosaiken schmücken, von einer Marmortäfelung unten abgesehen, den ganzen Raum: rechts und links vom Hochaltar, über den Arkaden des Erdgeschosses, einige Darstellungen aus dem Alten Testamente: das Opfer Abels und Melchisedeks, der Besuch der drei Engel bei Abraham und das Opfer Isaaks (Abb. 51); zur Seite der oberen Arkaden die Evangelisten und Propheten und vorn am Triumphbogen die Medaillons der Apostel. Der hintere Teil des Altarraums enthält an seinen Seitenwänden

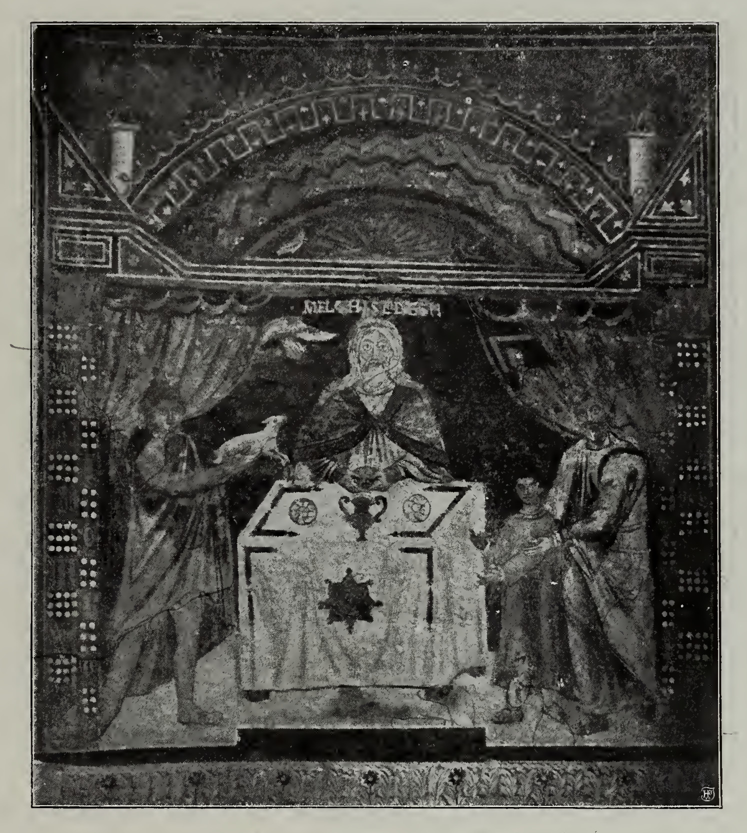


Abb. 63. Mosaik in S. Apollinare in Classe. Das Opfer.

die beiden berühmten Bilder des Kaisers Justinian und der Kaiserin Theodora: der Kaiser mit einer goldnen Schale in der Hand, geleitet von Hofwürdenträgern und der Leibwache zur Linken, dem Erzbischof Maximianus (der die Kirche weihte) und einigen Geistlichen zur Rechten (Abb. 52); die Kaiserin ebenfalls mit einem goldenen Gefäße, begleitet von ihren Frauen und Hofbeamten der Kirche zuschreitend (Abb. 53). Es sind, neben einem Mosaik in S. Apollinare in Classe, die einzigen Bilder, in denen die damalige Zeit unmittelbar geschildert wird und die uns, wenn auch nicht die genauen Porträts, so doch die Trachten des byzantinischen Hofes, die Auszeichnungen des Kaisers und der Kaiserin, ein Stück

Kulturgeschichte des 6. Jahrhunderts kennen lehren. Täuscht nicht alles, so ist Porträtähnlichkeit immerhin angestrebt worden — das zeigen die beiden kaiserlichen Köpfe (Abb. 54), vor allem aber der Kopf des hageren Erzbischofs Maximian (Abb. 55). In der Apsis ist Christus, jung und bartlos, auf der Weltkugel thronend, mit zwei Engeln und zwei Heiligen dargestellt (Abb. 56); darüber in höchst primitiver Andeutung die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem, und an den Fenstern ein zierliches Ornament (Abb. 57). Im Scheitel des Gewölbes steht, von einem Früchtekranz umgeben, das Lamm Gottes.

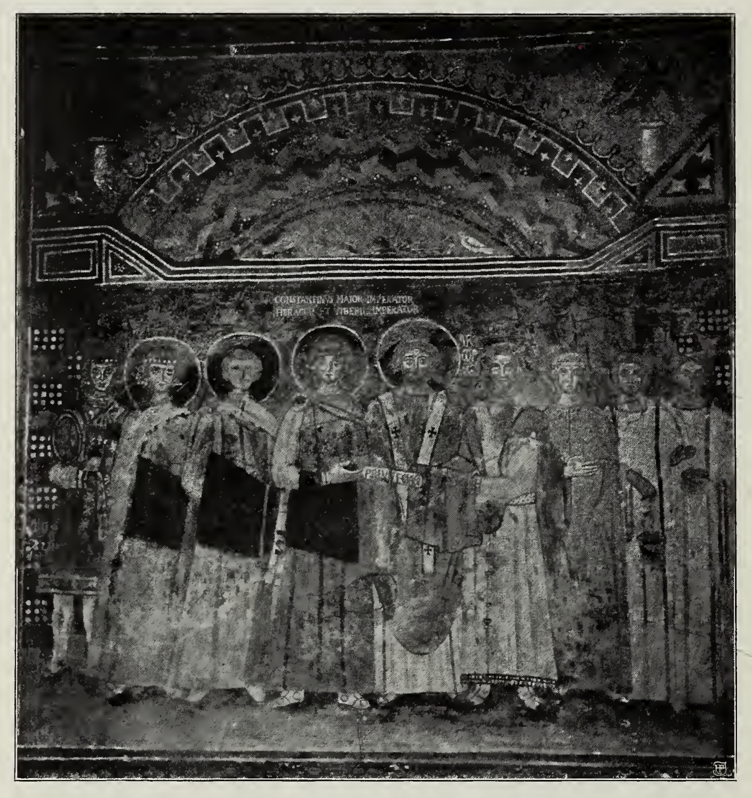


Abb. 64. Mosaik in S. Apollinare in Classe. Verleihung von Privilegien durch Kaiser Konstantin IV.

Die ravennatische Mosaikmalerei hat mit diesen Werken noch einmal eine große Probe ihres Könnens abgelegt; wird auch die Koloristik der besten Zeit nicht mehr erreicht, so zeigt sich doch noch immer die Fähigkeit, auf größeren Flächen geschickt zu komponieren und im einzelnen wohl auch zu hervorragenden Leistungen zu gelangen. In S. Apollinare in Classe, der Schwesterkirche derselben Zeit, sind solche Leistungen schon nicht mehr erreicht worden.

Eine Stunde südlich der Stadt in fast unbewohnter Gegend zwischen Feldern liegt die Kirche S. Apollinare in Classe — einstmals in der belebten Hafenstadt Classis oder dicht vor ihren Thoren gelegen. Julianus Argentarius ist der Erbauer auch dieser Kirche — in beiden Fällen scheint er zugleich Architekt (?) und

neben dem Auftrag gebenden Erzbischof auch geldspendender Bauherr gewesen zu sein. An Reichtum der Ausschmückung standen die beiden Kirchen sich wohl gleich; in ihrer Anlage sind sie vollkommene Gegensätze: S. Vitale ein Centralbau, S. Apollinare ein langgestreckter dreischiffiger Langbau im altchristlichen Basilikenstile — S. Vitale überreich durch seine architektonischen Formen, S. Apollinare in seiner Anlage von ruhigster Einfachheit.

Seit dem Untergang von S. Paolo fuori le Mura in Rom (1823) ist S. Apollinare in Classe das beste und schönste Beispiel aller noch vorhandnen altchristlichen Basiliken. Wohl ist auch hier vieles verändert, aber mehr in Einzelheiten und nicht im Ganzen der Anlage; von außen und im Innern ist ein ziemlich reines Bild des alten Zustands geblieben. Nur wenig ist der dreischiffige Ziegelbau an seinen Außenwänden gegliedert (Abb. 58 und 59): die vielen später vermauerten Fenster im obern Mittelschiff und in den Seitenschiffen sind mit Lisenen und Blendbogen umkleidet. Der Fassade ist die einstöckige Säulenvorhalle, die einst an beiden Seiten mit kleinen Türmen abschloß, vorgelagert — heute vermauert und durch einen Anbau vollends entstellt; doch werden auch hier die schon begonnenen Wiederherstellungsarbeiten die Zuthaten der Jahrhunderte beseitigen. Frei steht der runde Campanile neben der Kirche, um zwei Jahrhunderte vielleicht jünger und erst noch später durch einen Gang mit dem Inneren der Kirche verbunden; in seiner Gestalt

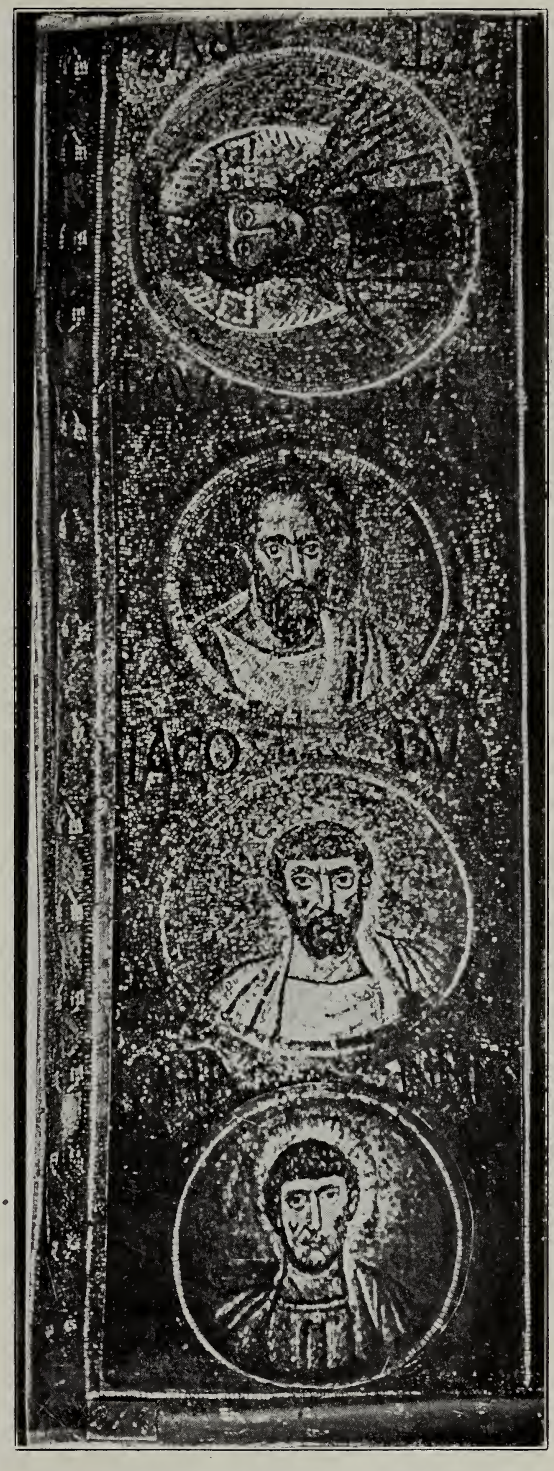


Abb. 65. Christus und Apostel. Mosaiken in der Kapelle S. Pier Crisologo.

ein Musterbeispiel ravennatischer Türme und bei aller Massigkeit sich doch nach der Absicht des Baumeisters nach oben erleichternd durch die steigende Zahl der kleinen, jetzt noch vermauerten Fenster.



Abb. 66. Christus, aus der Taufe in S. Giovanni in Fonte.

Das Innere der Kirche ist von feierlichster Wirkung: obwohl die Mosaiken des Mittelschiffs fehlen und aller Marmorschmuck der Seitenschiffwände 1449 von Sigismondo Malatesta für L. B. Albertis Neubau von S. Francesco in Rimini fortgeschleppt ist, obwohl die Mauern jetzt öde sind wie der einst kunstvoll gepflasterte Fußboden — der Eindruck ist noch immer unvergleichlich (Abb. 60). Ein Mittelschiff, getragen von vierundzwanzig, das Auge mit ihren Farben bestechenden griechischen Säulen, an seinem Ende die breite Treppe, die zum erhöhten ganz mit Mosaiken geschmückten Altarplatz mit seiner halbkreisförmigen Apsis emporführt, zwei Seitenschiffe, die in rechteckigen Kapellen auf gleicher Linie mit, der Apsis endigen — das alles in weiten hohen Verhältnissen, die man beim ersten Blick mit voller Klarheit übersieht. Wie frei und weit und licht ist dieser Raum — denkt man sich erst alle die Fenster der Seitenschiffe und des oberen Mittelschiffs wieder geöffnet und hellstes Tageslicht von allen Seiten einströmend, so scheint der freie lebenspendende Geist antiker Kunst noch mitten im Symbolismus der christlichen Kirche lebendig.

Nur in den Mosaiken der Apsis tritt dieser Symbolismus hervor. Christi Verklärung auf dem Tabor ist dargestellt durch ein großes, von Sternen eingerahmtes Kreuz mit der Hand Gottes darüber, Elias und Moses zur Seite in Wolken und weiter unten drei die Apostel Petrus, Johannes und Jakobus personifizierende Lämmer. Darunter steht in einer Landschaft mit Pflanzen, Bäumen und Vögeln der h. Apollinaris in Erzbischofsgewand mit seinen Lämmern (Abb. 61). Zwischen den fünf Fenstern der Apsis sind vier Erzbischöfe der Kirche von Ravenna abgebildet (Abb. 62). Zur Rechten des Hochaltars sieht man an der Wand das Bild des Opfers: Abel, Abraham und Melchisedek zu einer Gruppe vereinigt (Abb. 63); zur Linken die Verleihung von Privilegien an Erzbischof Reparatus 671—677) durch Kaiser Konstantin IV. Pogonatus (Abb. 64). Neben dem Kaiser stehen seine beiden mitregierenden Brüder Tiberius und Heraklius, neben dem Erzbischof andere Geistliche. Das Bild erinnert an die ähnliche Darstellung



Abb. 67. Christus, aus dem „Guten Hirten" im Mausoleum der Galla Placidia.

mit Justinian in S. Vitale, aber es steht doch in jeder Hinsicht tief darunter. Es hat freilich im Laufe der Zeit durch Verderbnis und unkundige Erneuerung arg gelitten, aber es stammt doch schon aus einer Periode des vollen Niedergangs: aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts als eine der letzten Leistungen ravennatischer Mosaikmalerei. Die übrigen Gemälde der Apsis stammen zwar noch aus der Mitte des 6. Jahrhunderts; sie stehen höher als das Kaiserbild, aber tiefer als der Schmuck in S. Vitale.



Abb. 68. Christus, aus der Taufe in S. Maria in Cosmedin.

Die Mitte des 6. Jahrhunderts ist die Grenze der großen Zeiten ravennatischer Kunst. Die schaffenden Kräfte versagen, sobald die Stadt ihre hohe politische Stellung einbüßt. Die byzantinische Herrschaft war nicht im stande, sich bedeutsam geltend zu machen. Sie wirkte niederdrückend und erstarrend schon durch ihr mechanisches System, und je mehr sich der Osten dem Leben des Westens entfremdete, um so weniger vermochte sie in Italien zu leisten. Der stete Rückgang oströmischen Besitzes in Italien seit der Gründung des langobardischen Reiches veränderte zudem den politischen Wert Ravennas ganz: aus einem wichtigen Durchgangspunkte wurde eine abgelegene und wenig geachtete Enklave an der Peripherie des oströmischen Reiches, widersinnig abgetrennt von ihrer natürlichen Heimat. Es hatte für den Osten keinen Zweck mehr, sich anzustrengen zu Gunsten eines verlorenen Postens.



Abb. 69. Christus, aus den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo.

So endet Ravennas gute Zeit mit den letzten Nachwirkungen des ostgotischen Zeitalters. Die katholische Kirche, unter Theoderichs Herrschaft naturgemäß zurückgedrängt, hat zwei Jahrzehnte lang die aufgesparten Kräfte entfaltet in Kirchenbau, Mosaikmalerei und Skulptur — Erzbischof Maximian (546—556), der S. Vitale und S. Apollinare in Classe einweiht, ist der letzte von den Verhältnissen noch begünstigte Förderer einer vielseitigen Kunstthätigkeit. Es wird von den Werken der Kleinkunst noch zu sprechen sein; sie geht in reicher Fülle neben den großen Werken einher.

S. Vitale und S. Apollinare in Classe sind die höchsten Leistungen; andere



Abb. 70. Christus, aus den Mosaiken in S. Apollinare Nuovo.

stattliche Kirchen wie S. Maria Maggiore und S. Michele in Affricisco setzten ebenfalls in kleinerem Maßstab die Kräfte aller Art in Bewegung. S. Maria Maggiore entstand zur gleichen Zeit wie S. Vitale (531—534) und ebenfalls im Auftrag des Erzbischofs Ecclesius; bei vielen späteren Veränderungen hat es sich nur noch die alten Marmorsäulen bewahrt. S. Michele in Affricisco, von Julianus Argentarius errichtet und von Maximian geweiht, ist bis auf Reste der Apsis und den runden Turm zerstört; das Mosaikgemälde der Apsis, 1843 von König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen für Berlin erworben, aber dort bisher nicht aufgestellt, hat zwei verschiedne Christustypen dicht übereinander. Vielleicht gehört auch die kleine Kirche S. Giovanni e Paolo noch in diese Zeit. Die erzbischöfliche Kapelle, die Petrus Chrysologus ein Jahrhundert zuvor erbaut (s. o. Abb. 18), erhielt durch Maximian den Mosaikenschmuck der Wölbungen (z. T. auch erst später): die Köpfe der Apostel an den Tragbogen des Gewölbes erfreuen trotz geringerer Technik durch ihr individuelles Aussehen, und Christus, zweimal im Scheitel der Bogen als bartloser Jüngling mit langem, lockigen Haar angebracht, verkörpert noch einmal den Zusammenhang dieser Kunst mit der Antike (Abb. 65).



Abb. 71. Christus, aus den Mosaiken der Apsis in S. Vitale.

Wie abgeschnitten ist alle Kunstentwicklung in Ravenna seit der Mitte des 6. Jahrhunderts. Kein großes Werk wird mehr gewagt, kein Fortschritt mehr

erzielt; man fügt noch hier und da hinzu mit sinkender Kraft, versucht sich noch von Zeit zu Zeit in kleineren Werken der Mosaikmalerei und der Skulptur — die alte Zeit wird nirgends mehr erreicht. Nirgends mehr und niemals wieder: Ravennas Geschichte hat nach dem 6. Jahrhundert wohl noch bedeutende Episoden, aber niemals kommt für sie wieder ein Zeitalter, das sich der Völkerwanderungszeit vergleichen könnte.



Abb. 72. Christus, aus der Kapelle S. Pier Crisologo.

3. Christustypen, Sarkophage, Kapitelle und Werke der Kleinkunst.

Ein lehrreiches Bild altchristlicher Kunstentwicklung tritt in der ravennatischen Kunst zu Tage. Noch werden die heiligen Personen von den Künstlern in der verschiedensten Weise aufgefaßt; der künftig siegreiche Typus steht noch gleichberechtigt zwischen vielen andern. Dem Kunstgelehrten muß es vorbehalten bleiben, in dem größeren Zusammenhang der ganzen abendländischen Kunst die Geschichte dieser Typen zu verfolgen und die Ursachen ihrer Entwicklung aufzudecken; an dieser Stelle ist nichts anderes beabsichtigt, als an der Hand der Abbildungen einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der Auffassungen zu geben und einige Entwicklungsreihen ravennatischer Kunstthätigkeit vorzuführen.

Das fesselndste Beispiel ist naturgemäß das Bild des Heilands: mit ihm muß sich die Phantasie der Menschen am meisten beschäftigt haben, in seiner künstlerischen Wiedergabe muß ein Stück des innersten Lebens der ältesten Christenheit zum Ausdruck gekommen sein.

Der Entwicklungsgang, den die Abbildungen (66—72) verdeutlichen, ist keineswegs ein regelmäßig fortschreitender; der antikisierende Typus des 5. Jahr-



Abb. 73. Christus, aus der Kapelle S. Pier Crisologo.



Abb. 74. Sarkophag vom Ende des 4. Jahrhunderts: Christus mit Aposteln. S. Francesco.

hunderts ist auch um die Mitte des 6. Jahrhunderts noch nicht verdrängt und er behauptet sich sogar noch bis in weit spätere Zeit, wie ein Bild der erzbischöflichen Kapelle — vielleicht erst aus dem 12. Jahrhundert? — beweist (Abb. 72). Der Typus des bärtigen Mannes — in Rom schon im 4. Jahrhundert nachweisbar — tritt in Ravenna erst im 6. Jahrhundert auf (denn der Kopf in S. Giovanni in Fonte scheint doch durch spätere Erneuerung umgestaltet) und er kämpft noch mit



Abb. 75. Seitenwände von Abb. 74.

den andern Typen, als die Kunstthätigkeit zu versagen beginnt. Der bärtige wie der unbärtige Typus zerfällt wieder in verschiedne Untertypen, die alle weit auseinander gehen und die Ungebundenheit der Künstler in dieser Hinsicht beweisen. Die antike Auffassungsweise herrscht während der ganzen Periode noch vor; daß sie schließlich in der christlichen Kunst durch den Typus des reifen bärtigen Mannes verdrängt wird, ist wohl durch die Bedeutung, die der Bart erhält, zu erklären: er wird das Zeichen hervorragender Lebensstellung. Das Hindrängen der Kirche auf völlige Abwendung von der Antike und die besondere Wirkung einzelner bärtiger Köpfe als Kunstleistungen wird den Entwicklungsgang des Christustypus ebenfalls beeinflußt haben.

Eine Ergänzung zu diesem Ueberblick bieten die Sarkophage, die ähnlich wie die Malerei das Christusbild in der verschiedensten Weise wiedergeben; ein Blick auf die Entwicklung der ravennatischen Sarkophagskulptur sei damit verbunden.



Abb. 76. Sarkophag des Erzb. Liberius (374—378). S. Francesco.

Die 57 in Ravenna noch vorhandnen Sarkophage sind nach dem Stande unseres Wissens mit Sicherheit weder sachlich zu gruppieren noch zeitlich zu bestimmen; doch werden sie fast alle von den Forschern auf die Zeit von etwa 400—550 angesetzt und die große Mehrzahl wird in das letzte halbe Jahrhundert dieser Periode fallen. Immer wieder sind viele dieser Sarkophage im Lauf der Zeit verwendet und mit neuen Inschriften versehen worden; die Namen der angeblich darin Beigesetzten sind keine sicheren Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit. Sie sind von sehr verschiednem Werte; an die besten der in Rom und sonst vorhandnen altchristlichen Sarkophage reichen nur ein oder zwei heran. Und überall sind diese besten zugleich diejenigen, die sich noch am engsten an antike Vorbilder anlehnen.

Christus mit den Aposteln ist ein beliebter Gegenstand der Darstellung auf den Außenwänden der Sarkophage; je älter sie sind, um so feiner gearbeitet ist jede einzelne Gestalt und die architektonische Gliederung (Abb. 74—79). Die Sarkophage ohne Architektur, aber mit dem gleichen Gegenstand sind vermutlich jünger

Abb. 77. Sarkophag mit Christus und den Aposteln. S. Apollinare in Klasse.

Abb. 78. Seitenwände zu Abb. 77.



Abb. 79. Sarkophag des h. Barbiziano, mit Christus und Aposteln. Dom.

als die andern; der Christustypus bleibt auf allen gleichmäßig der bartlos jugendliche. An Stelle der Architektur treten Palmen zur Gliederung der Fläche (Abb. 80, 82) und auf den Seitenwänden erscheint die Darstellung von Daniel in der Löwengrube und die Erweckung des Lazarus (Abb. 81, 83, 84); soweit es die Verstümmlung der Gesichter erkennen läßt, ist Christus auf dem einen (Abb. 83) als bärtiger Mann dargestellt. Ein Sarkophag in S. Apollinare in Classe hat acht Apostel nebeneinander; auf andern findet sich die Anbetung der heiligen



Abb. 80. Sarkophag mit Christus und Aposteln. Dom.



Abb. 81. Daniel in der Löwengrube. Seitenwand zu Abb. 82.



Abb. 82. Sarkophag mit Christus und Aposteln. Museo.



Abb. 83. Erweckung des Lazarus. Seitenwand zu Abb. 82.



Abb. 84. Seitenwände eines Sarkophags (Erweckung des Lazarus, Daniel in der Löwengrube). Museo.



Abb. 85. Sarkophag mit den hl. drei Königen. S. Giovanni Battista.



Abb. 86. Sarkophag des Erzb. Johannes in S. Apollinare in Classe.



Abb. 87. Sarkophag in S. Francesco.

drei Könige, die immer mit phrygischen Mützen auf dem Haupte dargestellt sind (Abb. 85). In eine relativ frühe Zeit gehört der einfache Sarkophag in S. Francesco, wo Putten die Inschriftstafel halten und die Akroterien des Deckels antikisierende Reliefköpfe aufweisen (Abb. 87) — wie denn überhaupt auch die Bearbeitung des Deckels ihre eigene Geschichte hat. Eine andre Gruppe von Sarkophagen sind diejenigen mit symbolischen Tieren; einer der besten dieser Art



Abb. 88. Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia.



Abb. 89. Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia.

ist der des Erzbischofs Johannes in S. Apollinare in Classe (Abb. 86) und ein andrer im Mausoleum der Galla Placidia (Abb. 88) — beide mit reicher architektonischer Einteilung. Schon geringer ist der zweite Sarkophag im Mauso-



Abb. 90. Sarkophag im sog. Grabmal des Braccioforte.

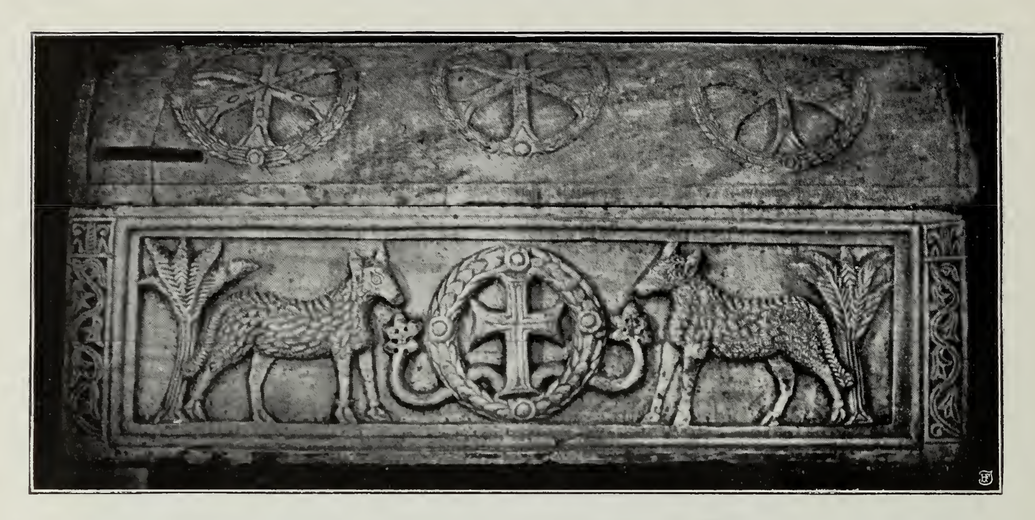


Abb. 91. Sarkophag in S. Apollinare in Classe.

leum der Galla Placidia (Abb. 89) und die Rückseite eines andern im sog. Grabmal des Braccioforte (Abb. 90). Der vollständige Verfall dieses Kunstzweiges läßt sich an einer Reihe von Beispielen in S. Apollinare in Classe verfolgen (Abb. 91); das letzte und roheste Muster wird aus dem 8. Jahrhundert sein (Abb. 92).

Auch die Geschichte des ravennatischen Kapitells ist kulturgeschichtlich von hohem Werte. Die ältesten lehnen sich noch ganz an die Antike an (Abb. 93) und das antike Vorbild bleibt mit kleinen Aenderungen und technischen Rückschritten wirksam bis an den Schluß der guten Zeit (Abb. 94, 95, 97—99). Aber daneben her geht eine doppelte Entwicklungsreihe: eine eigenartige, wenig glückliche Fortbildung oder vielmehr Vergröberung des antiken Kapitells und eine ganz andre, vielleicht von Meistern des Ostens ausgehende Richtung, die dem Kapitell durch Annahme der trapezartigen Form und durch Ausfüllung mit einem zwar unorganischen, aber überaus zierlichen Pflanzen- oder Linienornament einen



Abb. 92. Sarkophag in S. Apollinare in Classe.





Abb. 93. Kapitell aus S. Spirito.



Abb. 94. Kapitell aus S. Giov. Evangelista.

vollständig neuen Inhalt giebt („tektonische Kapitelle"). Die erste Gruppe findet sich bei den Kapitellen der sog. Herkulesbasilika (Anfang des 6. Jahrhunderts; vgl. o. S. 41) und in S. Apollinare in Classe (Abb. 96, 100); sie steht in ihrem Grundgedanken den spitzblättrigen Kapitellen der antikisierenden Gruppe näher als die zweite. Denn diese verläßt das antike Prinzip vollkommen: sie löst den Zu=



Abb. 95. Kapitell aus S. Apoll. Nuovo.



Abb. 96. Kapitell aus S. Apollinare in Classe.



Abb. 97. Kapitell aus S. Vitale.

sammenhang mit der Säule und bildet das Kapitell wie ein isoliertes Glied allein nach dekorativen Gesichtspunkten. Sie kommt, wie es scheint, vor dem 6. Jahrhundert nicht vor; ihre feinsinnigste Ausbildung hat sie in S. Vitale und in S. Agata erreicht (Abb. 101—104). Eine lokale Eigentümlichkeit ist es, daß zwischen allen ravennatischen Kapitellen und den Bogenansätzen regelmäßig der trapezartige Kämpferaufsatz eingeschoben ist; auch seine Fläche versucht man mit Ornamenten zu beleben oder er muß das Monogramm tragen, das hier oder auch an den Kapitellen den fürstlichen oder geistlichen Bauherrn andeuten soll (Abb. 100, 102). Schlimm nur, daß man sehr oft die Monogramme verschiedenartig auflösen und deshalb den Namen des Bauherrn doch nicht gewinnen kann! Wie beide Richtungen der Kapitellskulptur verfallen, zeigen die spätesten Beispiele aus der Krypta von S. Francesco und vom sog. Palaste des Theoderich (vielleicht 7.—10. Jahrhundert; Abb. 105).



Abb. 98. Kapitell, S. Vitale (Sakristei).

Von andern Werken der Skulptur des 5. und 6. Jahrhunderts sind die phantasievollen Altarschranken in erster



Abb. 99. Kapitell von der sog. Herkulesbasilika.

Linie zu nennen (Abb. 106, 107). Höhe und Niedergang der Kunst zeigen die Ambonen (Kanzeln): in S. Apollinare Nuovo ist eine vortreffliche Arbeit (Abb. 108), während der kurz nach der Mitte des 6. Jahrhunderts entstandene Ambo des Erzbischofs Agnellus (556—569) schon tief darunter steht (Abb. 109) und ein noch späterer in S. Giovanni e Paolo jeder Feinheit entbehrt.

Ein unübertroffenes Meisterwerk der Kleinreliefkunst in Elfenbein ist der Bischofsstuhl des Erzbischofs Maximian. Freilich ist er aller Wahrscheinlichkeit nach keine ravennatische, sondern eine aus dem Osten stammende Arbeit, die erst im 11. Jahrhundert von Kaiser Otto III. nach Ravenna geschenkt worden ist und die deshalb mit Maximian nichts zu thun hat. Doch fällt ihre Entstehung wohl ins 5. oder 6. Jahrhundert. Der Stuhl ist eingeteilt in viele einzelne Felder (Abb. 110, 111), die durch breite Streifen mit Rankenwerk und Tieren voneinander getrennt sind (Abb. 112); fast ein Dutzend dieser Felder sind verloren gegangen oder in andere Sammlungen zerstreut. Die Gestalten der Evangelisten und des Täufers, die Geschichte Josephs und



Abb. 100. Kapitell von der sog. Herkulesbasilika.



Abb. 101. Kapitell, S. Apollinare Nuovo.

seiner Brüder (Abb. 113) und Scenen aus der Geschichte Jesu (Abb. 114—116) sind auf den erhaltenen Feldern in Formen, die bis zum 13. Jahrhundert in Geltung bleiben, dargestellt.

Auch das silberplattierte Kreuz des Erzbischofs Agnellus, dessen Arme aus lauter aneinandergereihten Medaillons bestehen, sei erwähnt; das Mittelbild, die Auferstehung Christi, ist allerdings bei späterer Erneuerung zu einer Arbeit des 16. Jahrhunderts geworden und viele von den einzelnen Medaillons haben das gleiche Schicksal erlitten, so daß nur noch ein kleiner Teil ins 6. Jahrhundert hinauf reicht.

Eine Arbeit des 9. Jahrhunderts ist das Ciborium des h. Eleucadius in S. Apollinare in Classe (Abb. 117), ein schlanker Baldachin mit reichen byzantinischen Ornamenten.



Abb. 102. Kapitell, S. Vitale.



Abb. 103. Kapitell, S. Vitale.

III. Ravenna im Mittelalter.

Ein unaufhaltsamer Verfall ist eingetreten, seit Ravenna aufhörte Residenz zu sein. Der Aufschwung der Stadt war zu wenig durch natürliche Entwicklungsbedingungen hervorgerufen: weder die Erhebung zum Kriegshafen, noch zur Residenz konnte die fehlende Grundlage wirtschaftlicher Blüte ersetzen. Ihr einziger großer Vorzug war ihre strategische Bedeutung. Der Hafen hätte die Stadt vielleicht zu einem wichtigen Durchgangspunkt des Handels machen können, aber frühzeitig begann er zu versanden, so daß er wohl schon am Anfang des Mittelalters für größere Schiffe unzugänglich wurde. Und gerade die Sümpfe, die Ravenna strategisch so wichtig machten, erschwerten den Handelsverkehr mit dem Hinterland: ein großer Stapelplatz muß seine Wege nach dem Binnenlande offen haben.

Daß die Exarchen, die oströmischen Statthalter, noch zwei Jahrhunderte lang in Ravenna residierten, war für die Stadt kein Gewinn; es waren, Justinians Regierung ausgenommen, keine glücklichen Zeiten. Die byzantinische Verwaltung war



Abb. 104. Kapitell (zerstört), S. Agata.



Abb. 105. Kapitell, S. Francesco.

ein Despotismus: von unerbittlicher Strenge bei der Eintreibung drückender Steuern, von furchtbarer Grausamkeit bei der Niederwerfung jedes Widerstandes und stets geneigt zur Mißachtung verbriefter Rechte. Die „griechische Habsucht" war sprichwörtlich; für Geld war jeder byzantinische Beamte zu haben. Die Bevölkerung wurde gequält und ausgesogen, und Papst Gregor der Große konnte sagen, daß die Langobarden nicht so viel Schaden anrichteten wie die Byzantiner. Es wäre die Aufgabe des oströmischen Kaisertums gewesen, die italischen Gebiete gegen die



Abb. 106. Altarschranken, S. Apollinare Nuovo.

vordringende langobardische Macht zu schützen; statt dessen verlor es in seiner Ohnmacht einen Landstrich nach dem andern.

Die italienische Bevölkerung hat trotz aller Leiden, die in zahlreichen Empörungen ihre Bestätigung fanden, sich dennoch nur ungern völlig von Ostrom losgelöst; die alte Tradition des römischen Reiches blieb lebendig und der Kaiser in Konstantinopel der Repräsentant einer großen Vergangenheit: gegenüber der Barbarenherrschaft war Wiederherstellung des Reiches die Hoffnung aller römischen Herzen. Erst als die kirchlichen Streitigkeiten den Westen ganz vom Osten trennten, kam der endgültige Bruch.

Ravennas Geschichte unter byzantinischer Herrschaft zeigt Empörungen in immer kürzeren Zwischenräumen. 615 wurden alle kaiserlichen Beamten samt dem Exarchen von der Bürgerschaft getötet; ein neuer Exarch strafte dafür 616 die Stadt mit blutiger Strenge. 692 erhoben sich die Bürger wieder und halfen den Römern, den kaiserlichen Statthalter aus Rom zu vertreiben. Erst 709 kam die Strafe dafür: die Vornehmsten der Stadt wurden enthauptet oder lebendig eingemauert (wie der gelehrte Dichter Johannicius) oder geblendet (Erzbischof Felix) — die unmittelbare Folge war aber nur ein neuer Aufruhr und die Ermordung des Exarchen (710/711). 726 und 727 sah die Stadt infolge des Bilderstreits die

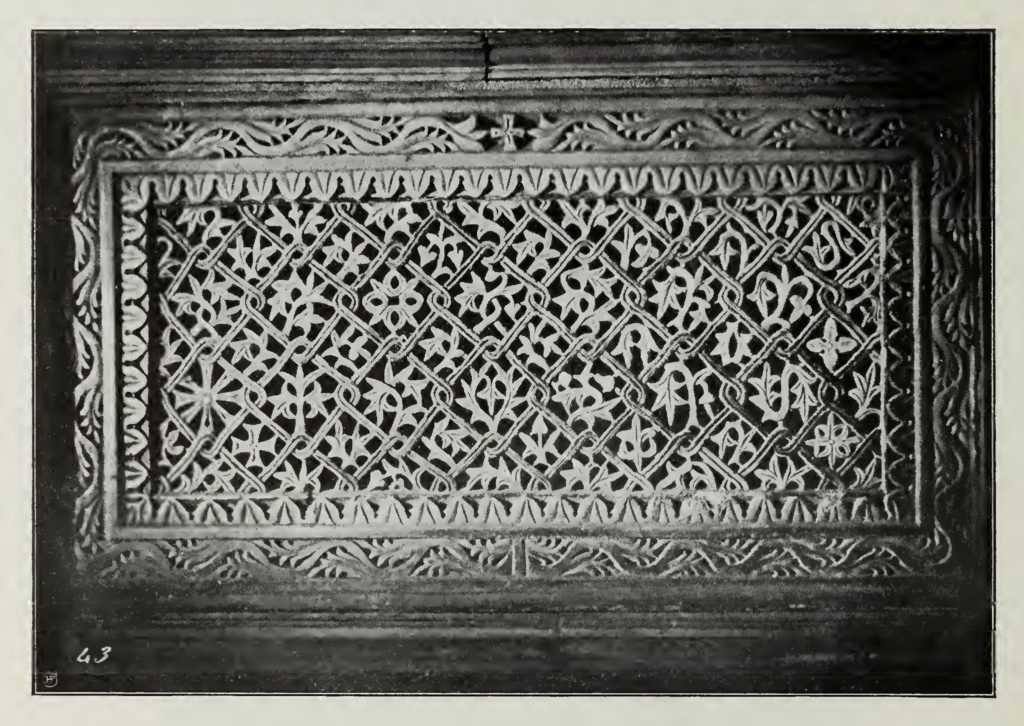


Abb. 107. Altarschranken, S. Vitale.

größte aller Empörungen und das schrecklichste Blutbad und die Verbannung zahlreicher Bürger ans Schwarze Meer. Die durch den Bilderstreit hervorgerufene Kluft ließ sich nicht wieder schließen und die Langobarden haben die Früchte dieses kirchlichen Kampfes geerntet. 751 fiel Ravenna in die Hand des Langobardenkönigs Aistulf; Classis ist damals zerstört worden und damit wird auch das Schicksal des Hafens besiegelt gewesen sein. Ravenna tritt mit diesem Zeitpunkt wieder ganz zurück in die Geschichte des Abendlandes; die Verbindung mit dem Osten ist für immer gelöst.

Kämpfe, die bisher schon breiten Raum eingenommen hatten, traten jetzt ganz in den Vordergrund; obwohl des oströmischen Rückhalts beraubt, will Ravenna sich dennoch Rom gegenüber eine selbständige Stellung bewahren.

Der Gegensatz gegen Rom geht bis ins 5. Jahrhundert zurück. Ravenna stieg durch die Verbindung mit dem Kaisertum, dann mit dem Ostgotenreich und mit Ostrom zur gleichen Zeit, als sich die römischen Primatsansprüche immer weiter erstreckten, als der römische Bischof in hoffnungslosen Zeiten der letzte Hort der italienischen Bevölkerung geworden war und ein Gebiet nach dem andern dem kirchlichen Besitze angliederte. Die Erzbischöfe von Ravenna waren wohl geneigt, den moralischen Vorrang des Bistums Petri anzuerkennen, aber jede kirchliche Ober=



Abb. 108. Kanzel in S. Apollinare Nuovo.

hoheit Roms lehnten sie ab; sie wollten vielmehr in gleicher Weise kirchlich und weltlich unabhängig sein, wie Rom es geworden war — mancherlei Vorrechte der oströmischen Kaiser und reiche Schenkungen Justinians hatten sie in dieser Stellung bestärkt. Während aber Roms Politik mit unablässiger Zähigkeit und mit dem ganzen Gewichte seines moralischen Ansehens das eine Ziel der Sicherung und Ausdehnung des römischen Primats verfolgte, haben die Erzbischöfe von Ravenna schwankend sich einmal untergeordnet und dann wieder, unterstützt von Ostrom, ihre vollkommene Unabhängigkeit schroff betont — Ravenna gegen den in Italien zu mächtig werdenden römischen Bischof auszuspielen, war je nachdem ein Schachzug

der oströmischen Politik. Das letzte Ergebnis bei allen Zwistigkeiten war schließlich doch immer der Sieg Roms — niemand vermochte soviel Ausdauer und Folgerichtigkeit, überliefertes Ansehen und thatsächliche Macht an die Entscheidung zu setzen. Der römische Bischof wurde in Italien der Erbe des Kaisertums; aus der anerkannten geistlichen Vorherrschaft entwickelte sich als Folge der politischen Ver-



Abb. 109. Ambo des Erzb. Agnellus, Dom.

hältnisse Italiens auch die weltliche Herrschaft des Papsttums. In der Mitte des 8. Jahrhunderts, als alle Aussicht auf Hilfe Ostroms gegen die Langobarden geschwunden ist und sich das Papsttum deshalb mit dem Frankenreich verbindet, sind die Ansprüche auf weltlichen Besitz in ein bestimmtes Programm gefaßt und dem Frankenkönig vorgelegt worden. Die sog. Pipinische Schenkung und kurz nachher die erdichtete Konstantinische Schenkung umfassen alles, was das Papsttum jetzt

für sich beanspruchte: sie zeigen, daß der Papst sich als Rechtsnachfolger des römischen Kaisers in Italien fühlte. Die Bildung dieser Anschauungen läßt sich gerade hinsichtlich Ravennas verfolgen: als Papst Stephan II. 753 zum Langobardenkönig Aistulf reiste, wollte er Ravenna im Namen des oströmischen Kaisers zurückfordern; als er dann unverrichteter Dinge weiterreiste ins Frankenreich, hat er von König Pipin Ravenna und das Exarchat für die Kirche beansprucht und erhalten. Seitdem ist die Stadt in der römischen Theorie päpstliches Eigentum gewesen. Mit aller Kraft haben sich freilich die Erzbischöfe der Verwirklichung einer solchen Theorie entgegengesetzt; sie pochten auf ihre alte Selbständigkeit und wollten unabhängige geistliche und weltliche Herren gleich den römischen Bischöfen sein. Die Karolingerzeit hat die heftigsten Kämpfe der ravennatischen Erzbischöfe gegen Rom gesehen; die weltliche Macht fand es im eigensten Interesse für gut, Ravenna nicht fallen zu lassen. Aber Papst Nikolaus I., allen Gegnern in Staat und Kirche weit überlegen, hat 862 den Erzbischof Johannes von Ravenna dazu gezwungen, schriftlich und mündlich die kirchliche Oberhoheit Roms anzuerkennen. Seitdem dreht sich der Streit nur noch um die territoriale Unterordnung — ein Glied des Kirchenstaates wollten die reich gewordenen Erzbischöfe nicht sein. Sie schalteten in ihrem Erzbistum wie weltliche Fürsten: sie teilten alle Lehen aus und wollten sich selber nur als Lehensträger des Kaisers fühlen. Für längere Zeit haben ihnen dabei die allgemeinen politischen Verhältnisse zum Vorteil gereicht: in dem Streite zwischen Kaisertum und Papsttum war Ravenna ein Stützpunkt der kaiserlichen Partei und im 10., 11. und 12. Jahrhundert bestand seine Bedeutung in der Gegnerschaft



Abb. 110. Bischofsstuhl des Maximian.

gegen Rom. Die Rechtsschule, die in Ravenna blühte, seit in Rom das Rechtsstudium zurückgegangen war, lieferte die geistigen Waffen in diesem Kampfe; am Hofe Erzbischof Wiberts von Ravenna, des treuen Anhängers Heinrichs IV., sind scharfsinnige Streitschriften zu Gunsten des Kaisertums verfaßt worden, und Wibert stieg schließlich selber auf den päpstlichen Thron als (Gegenpapst) Clemens III. Unzählige Male haben deutsche Kaiser in Ravenna verweilt, selbst Reichstage sind dort gehalten worden; Otto I. baute sich dort um das Jahr 971 einen Palast, der freilich schon am Anfang des 13. Jahrhunderts wieder verschwunden war. In den Klöstern der Stadt und der Umgegend (S. Maria in Porto fuori, S. Apollinare in Classe, S. Severo in Classe) sind die Kaiser häufig Gäste gewesen; Otto III. hat 1001 in S. Apollinare in Classe vierzig Tage lang für alle seine „Missethaten" Buße gethan, wie eine Inschrift im linken Seitenschiffe der Kirche noch jetzt bezeugt. Heinrich IV. war mehrfach und für längere Zeit in Ravenna.

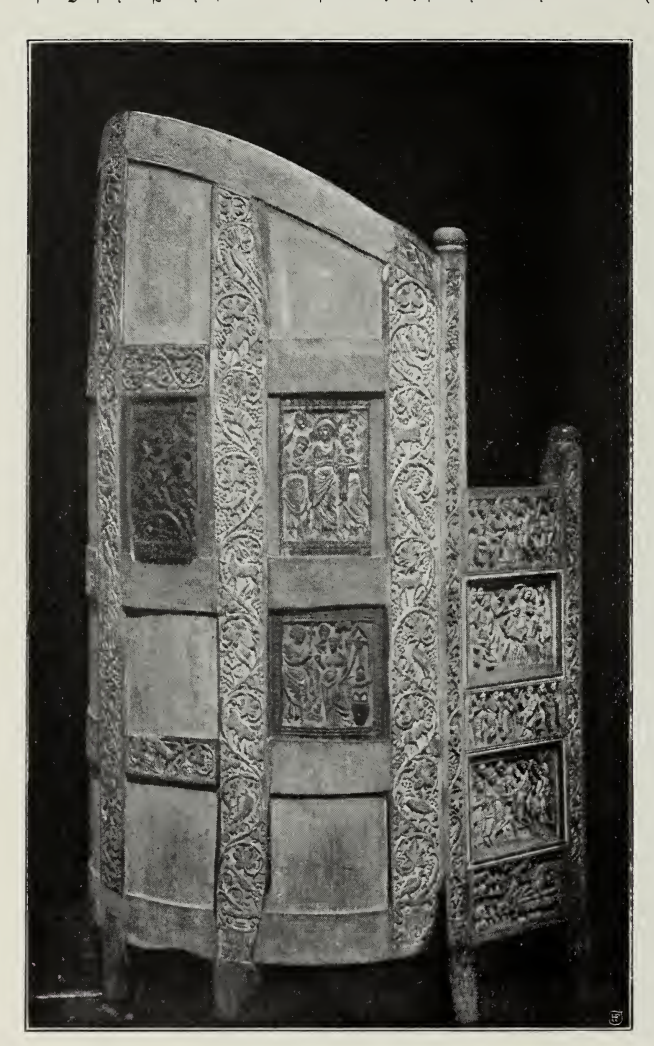


Abb. 111. Bischofsstuhl des Maximian, Rückansicht.

Für ihre treue Anhänglichkeit ans Kaisertum erhielten Stadt und Erzbistum neue Privilegien; 1162 hat Friedrich Barbarossa die Unabhängigkeit der Stadt bestätigt. Wie die Erzbischöfe, so waren auch die vornehmsten Familien der Stadt, die Traversari, Mainardi, Dusdei, Ubertini kaiserlich (ghibellinisch) gesinnt.

So kam für Ravenna die Katastrophe zugleich mit der endgiltigen Niederlage des Kaisertums. Einen Augenblick hat unter Friedrich II. die alte Treue gewankt: Paolo Traversari, damals der mächtigste Mann der Stadt, fiel 1239 vom Kaiser ab und verjagte die kaiserlichen Beamten aus Ravenna. Aber er starb schon 1240 und als Friedrich noch im selben Jahre vor Ravenna erschien, unterwarf sich die Stadt auf Gnade und Ungnade, und der Kaiser war gnädig genug, sich nur an

den Führern der Gegenpartei zu rächen. Der Palast des Traversari wurde zerstört und alle Macht des alten Geschlechtes gebrochen; die guelfischen Polenta wurden aus der Stadt vertrieben.

Aber bei des Kaisers Niederlage 1248 kamen die Guelfen siegreich zurück und von diesem Augenblicke an hat die Kurie ihre Hand fest auf Ravenna gelegt: niemals sollte das Erzbistum für Rom wieder gefährlich werden. Päpstliche Statthalter, die Rettori der Romagna, wurden eingesetzt — Ravenna war fortan auch territorial dem Kirchenstaate unterworfen. Die päpstliche Herrschaft ist wohl manchmal wieder ins Schwanken gekommen, aber die Erzbischöfe, ohnmächtig ohne den Rückhalt am Kaisertum, waren seitdem nicht mehr auf Unabhängigkeit bedacht. Neue Mächte traten im städtischen Leben hervor und beschränkten zeitweilig die päpstliche Obergewalt: die alten Adelsfamilien strebten wie überall so auch in Ravenna nach der Herrschaft über die Stadt und am Ende des 13. Jahrhunderts haben die Polenta alle andern Mitbewerber aus dem Felde geschlagen. Andert-



Abb. 112. Vom Bischofsstuhl des Maximian.

halb Jahrhunderte hat die Herrschaft der Polenta gedauert — dem Namen nach im Auftrage der Kurie, thatsächlich immer nur im eigenen Interesse. Gewonnen hat die Stadt dabei nicht viel; aber einer der ersten der neuen Herrscher, Guido da Polenta, hat seines Hauses Herrschaft doch unsterblich gemacht, weil er Dante bei sich aufnahm.

Die Jahrhunderte des Mittelalters, die in gedrängter Uebersicht geschildert wurden, haben dem äußeren Bilde der Stadt, wie man es heute sieht, wenig hinzugefügt. Unzählige Kirchen mögen gebaut sein, besonders seit dem allgemeinen Aufschwung kirchlichen Lebens im 11. Jahrhundert, im Zeitalter der Reform, wo Freunde derselben wie Erzbischof Gerhard an der Spitze der ravennatischen Kirche standen. In mittelalterlichen Urkunden werden mehr als 250 Kirchen der Stadt und der nächsten Umgebung genannt! Aber stehen geblieben ist aus diesen Zeiten wenig, so weit es vor dem 13. Jahrhundert entstand. Die runden Türme der altchristlichen Basiliken sind, wie erwähnt, im frühen Mittelalter gebaut, Krypten wurden nachträglich angelegt — im Dom, in S. Giovanni Evangelista, in S. Francesco,

in S. Apollinare in Classe in den Zeiten vom 8. bis zum 12. Jahrhundert. Neue große Klöster entstanden und sahen die Thätigkeit heiliger Männer. S. Maria in Porte fuori erhielt seinen Ruhm durch den hl. Pietro degli Onesti, il peccatore



Abb. 113. Vom Bischofsstuhl Maximians. Geschichte Josephs.

genannt, S. Apollinare in Classe ein neues Ruhmesblatt durch den hl. Romuald, den Stifter der Camaldulenser, der hier mit zwanzig Jahren Mönch wurde und durch die Eingebung des hl. Apollinaris den Antrieb zu der neuen Stiftung empfing. Sein Biograph Petrus Damiani, berühmt als Vorkämpfer der Kirchenreform im

11. Jahrhundert, war ebenfalls ein Ravennater Kind und an der Schule zu Ravenna las er über weltliche Gegenstände, ehe er sich ganz dem geistlichen, asketischen Leben widmete.

Ein geistliches Antlitz hat im Mittelalter auch die alte Hafenstadt Classis — Classe oder auch Chiassi wird jetzt der italienische Name — erhalten. Bedeutung für größeren Seeverkehr hat im Mittelalter der Hafen nicht mehr gehabt; immer mehr fester Boden entstand, wo früher das Meer gewesen war. Von Zeit zu Zeit kamen freilich Ueberschwemmungen und das nicht wieder abfließende Wasser verwandelte die tieferen Strecken des Landes in Sümpfe. Während die ursprüngliche Hafenstadt verfiel, blühten die Klöster in Classe, S. Apollinare und S. Severo vor allem. Eine stattliche Zahl von Kirchen werden daneben genannt.



Abb. 114. Bischofsstuhl Maximians. Flucht nach Aegypten.

Im 13. Jahrhundert hat in Ravenna wie anderwärts neue lebhaftere Kunstthätigkeit eingesetzt, doch sind auch davon keine umfangreicheren Reste sichtbar. Die Kirchen S. Niccolò und S. Domenico sind später ganz umgebaut, und die Fußbodenmosaiken in S. Giovanni Evangelista, die Kreuzzugsscenen darstellen wollen, sind nichts weniger als künstlerische Leistungen — sie gleichen eher Karikaturen (Abb. 118). Ein anderes Zeichen mittelalterlichen Stadtlebens ist der hohe, etwas schiefe Turm (Torre communale), der, wie es scheint, als einziger am Ende des 13. Jahrhunderts die Zerstörung seiner zahlreichen Genossen überlebt hat

(Abb. 119). Ein ganzer Wald von solchen Türmen überragte im Mittelalter die italienischen Städte; sie gehörten zu den Palästen der Adelsfamilien und waren in allen städtischen Fehden die schwer zu brechenden Bollwerke der Kämpfenden. In der Zerstörung aller Türme Ravennas sah 1295 ein päpstlicher Gesandter eine Bürgschaft des Friedens; daß sie nicht genügte, lehrt die Geschichte Ravennas im 14. Jahrhundert. Aber ein Friedensbild darf doch zunächst sich einschieben, ehe der Blick sich von neuem auf rastlose Kämpfe lenkt.

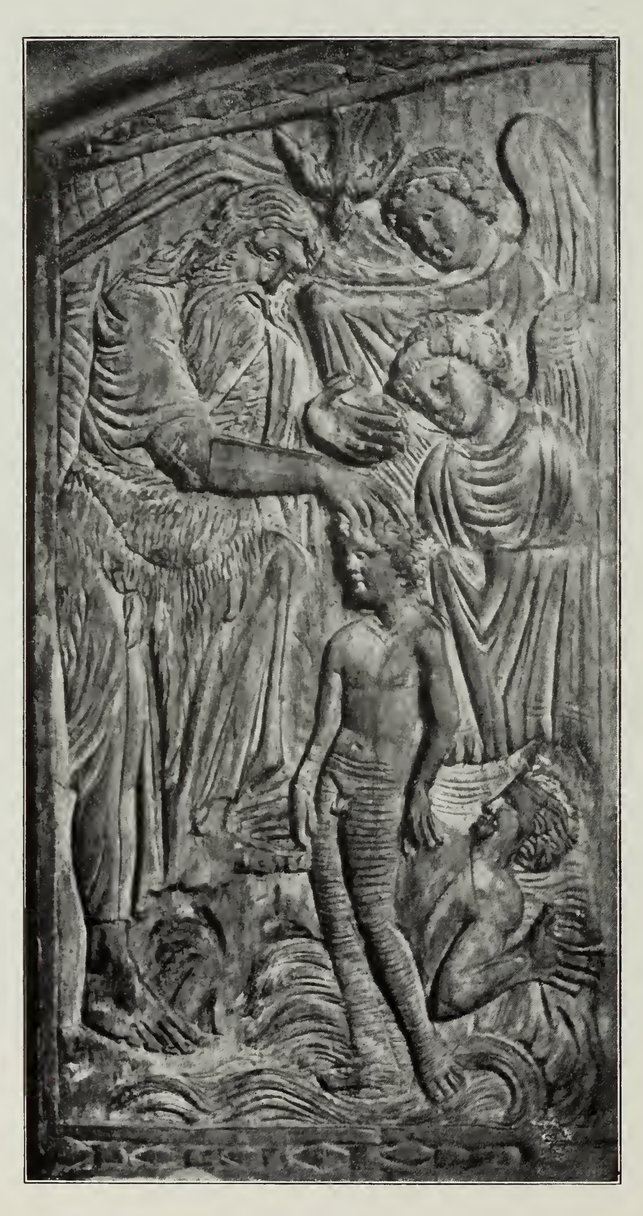


Abb. 115. Bischofsstuhl Maximians. Taufe Jesu.



Abb. 116. Bischofsstuhl Maximians. Einzug in Jerusalem.

IV. Dante und Ravenna.

Die Alleinherrschaft des Geschlechtes der Polenta hatte in Ravenna am Ende des 13. Jahrhunderts begonnen. Guido Polenta der ältere, der 1310 starb, hat sie fest begründet und zugleich für die Machterweiterung der Stadt erfolgreich gekämpft. Seine Tochter Francesca, die ohne Liebe an Gianciotto Malatesta von Rimini verheiratet war, ist wohl von allen aus dem Hause Polenta der Nachwelt am meisten bekannt — nicht um ihres selbstverschuldeten Schicksals willen, sondern

allein weil Dante ihre Schuld und ihren Tod (1285) mit den rührendsten Versen der ganzen Divina Commedia geschildert und tiefstes Mitleid zu erwecken gewußt hat. So dankt sie dem Dichter ihre Unsterblichkeit und Dante hat damit alles, was er dem Hause Polenta schuldete, überreichlich abgetragen. Guido Novello da Polenta, der Dante für seine letzten Lebensjahre nach Ravenna zog, ist der Enkel des älteren Guido, des Gründers der Familienherrschaft; er scheint von allen auch der sympathischste gewesen zu sein und am meisten geneigt, die Unrechtmäßigkeit

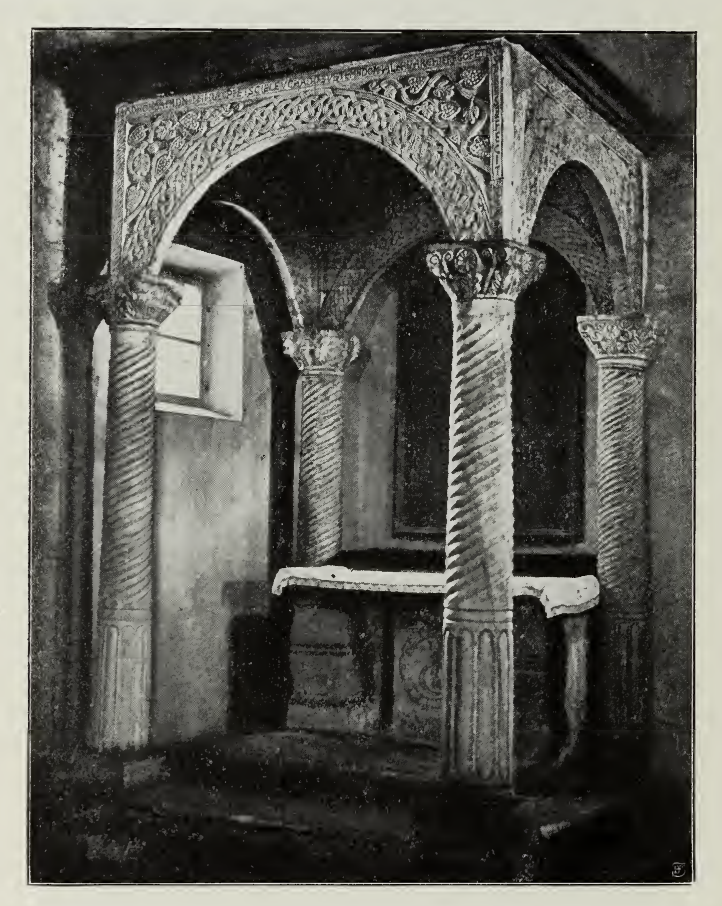


Abb. 117. Ciborium des h. Eleucadius. S. Apollinare in Classe.

der Tyrannis durch die Pflege von Wissenschaft und Kunst zu verdecken. Die ganze mittlere Generation zwischen den beiden Guido ist rasch hinweggestorben; seit Juni 1316 ist Guido Novello der einzige Herr und das Haupt der Familie. In ihm war weniger gewaltthätige Gesinnung als in den meisten seines Hauses: er suchte — ein Wunder in diesen Zeiten — den Frieden und förderte mit eignem Anteil die Gelehrten und die Künstler. Er zahlte bei solcher Weichheit der Gesinnung um so rascher den Tribut an seine rauhe Zeit: seine Herrschaft dauerte nicht viel länger als fünf Jahre. In diesen Jahren weilte Dante bei ihm.

Verbannt aus der Vaterstadt, abwesend zum Tode verurteilt war Dante seit

1302 von Ort zu Ort gewandert, nirgends längere Ruhe findend. Ganz Italien hat er durchkreuzt, hie und da als Gast der Mächtigen verweilend, mit politischen Hoffnungen beschäftigt und dabei als Gelehrter allem Wissen der Welt nachtrachtend.

Auch Länder jenseits der Alpen hat er besucht: sicherlich Frankreich, vielleicht auch Flandern und London. Mit dem Tode Kaiser Heinrichs VII. (1313) sind alle Hoffnungen, die er noch in seiner Seele trug, gescheitert: er durfte fortan die Umgestaltung der öffentlichen Verhältnisse Italiens, die Beseitigung des allgemeinen



Abb. 118. Fußbodenmosaiken. S. Giovanni Evangelista.

Bruderzwistes nicht mehr erwarten. Dem letzten Ziele strebt er zu: alles Wissen seines Lebens, alle Tiefe seiner Seele, alle Leidenschaft seines Wollens hat Ruhe gefunden in dem Gedichte von Hölle, Läuterungsberg und Paradies. Die Divina Commedia ist das Werk seiner letzten Lebensjahre und in Ravenna ist der größte Teil des Gedichtes entstanden; nicht lange vor seinem Tode hat er es zum Abschluß gebracht.

Mit Sicherheit läßt sich nicht sagen, wann Dante nach Ravenna kam; aber vieles spricht dafür, daß es bald nach dem Beginn der Herrschaft Guido Novellos, vielleicht im Jahre 1317 oder schon Ende 1316 geschah und daß er die letzten vier bis fünf Jahre seines Lebens dort verlebt hat, gemeinsam mit dem Sohne Pietro,

während der Aufenthalt der Tochter Beatrice und eines andern Sohnes unerweisbar ist. Es ist möglich, daß Guido Novello ihn nicht nur als Gast seines Hofes zu sich rief, sondern als Lehrer an das Studio, die Schule, die in Ravenna bestand; Dantes Ruhm als Gelehrter konnte sehr wohl den Anlaß dazu geben. Aber es kann, bei dem Mangel sicherer Nachrichten, ebenso gut sein, daß sich auch ohne solches Amt Schüler und Verehrer um ihn sammelten. Mehrere andere Dichter haben damals in Ravenna gelebt und Guido Novello selber hat sich an der



Abb. 119. Torre communale.

poetischen Thätigkeit beteiligt — Gedichte von ihm sind noch vorhanden, die in deutlicher Abhängigkeit von Dantes Jugendpoesien stehen. Auf jeden Fall war es ein belebter Kreis, der sich damals am Hofe zu Ravenna sammelte; auch der damalige Erzbischof Rainaldo Concoreggio (1303—1321) besaß Gelehrsamkeit und dazu eine reiche im Dienste der Kurie erworbene politische Erfahrung, die jetzt seinem Erzbistum zu gute kam.

Zu Dichtern und Gelehrten trat der Künstler: Giottos Anwesenheit in Ravenna fällt höchstwahrscheinlich in diese Jahre. Vasari hat berichtet, daß Dante den ihm befreundeten Maler nach Ravenna gezogen habe. Mag auch für die spätere Ueber-

lieferung die Versuchung nahe gelegen haben, die beiden Genieen des erwachenden Italiens als Freunde zu vereinen, so scheint sich doch auch hier wieder einmal eine Nachricht Vasaris über die früheste italienische Kunst als richtig zu erweisen, denn nur in der friedlichen Zeit Guido Novellos kann Giotto in Ravenna thätig gewesen sein. In den beiden Kirchen S. Francesco und S. Giovanni Evangelista hat er Frescobilder gemalt, von denen leider nur noch ganz geringe Reste vor-

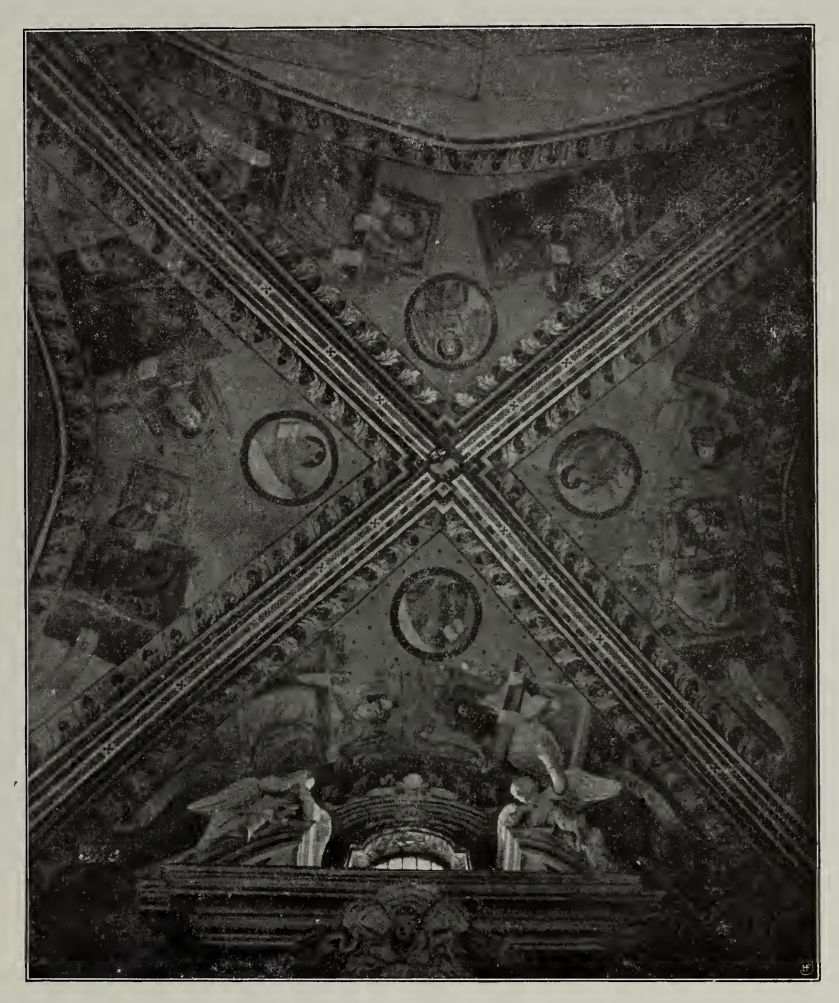


Abb. 120. Deckenfresken Giottos. S. Giovanni Evangelista.

handen sind: eine Heilige mit Ornamenten in S. Francesco (vor kurzem wieder aufgedeckt) und die vier Evangelisten mit vier Kirchenvätern an der Decke einer Seitenkapelle von S. Giovanni Evangelista (Abb. 120). Jenes erste Fresco ist von sehr bescheidnem Umfang und mit Mühe von einem Kalküberzug befreit; das andere ist übermalt, aber z. B. der federspitzende Matthäus ist von einer Feinheit, wie sie nur Giotto damals wiedergeben konnte. Die ganze Kirche S. Giovanni Evangelista ist in jenen Jahren erneuert worden; das Thor mit seiner Marmor-

einfassung und seinen Reliefs — von denen das oberste den Traum der Galla Placidia vor Einweihung der Kirche darstellt — ist damals entstanden (Abb. 121).

Aber wie kurz nur hat diese reiche Zeit gewährt! Sie endet bereits mit 1321. Rasch nacheinander starben erst der Erzbischof Rainaldo im August und dann am 13. oder 14. September Dante, bald nach der Rückkehr von einer im Auftrag Guidos unternommenen Gesandtschaftsreise nach Venedig. Nimmt man hinzu, daß Guido im nächsten Jahr durch den Verrat eines Verwandten die Herrschaft verlor, so

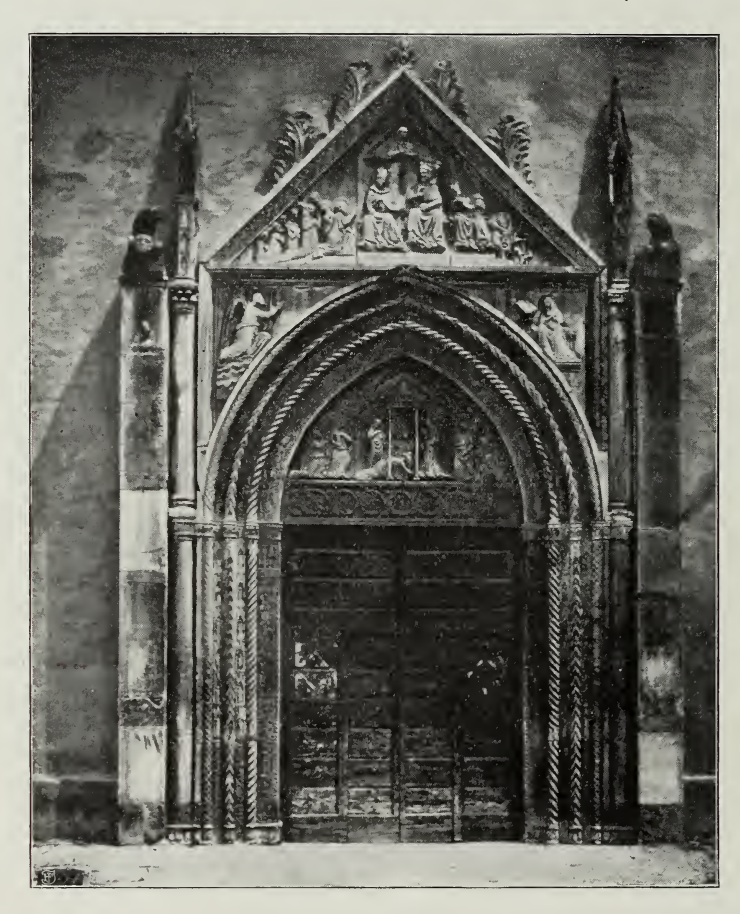


Abb. 121. Aeußeres Thor der Kirche S. Giovanni Evangelista.

sieht man deutlich den vollen Umschwung dieses Lebens. Von allem war der Tod Dantes doch das weitaus größte Ereignis. Mit 56 Jahren endete das Dasein des größten Italieners: seit er das göttliche Gedicht vollendet hatte, war seine irdische Aufgabe erfüllt. Die Ehren, die man dem Toten erwies, zeigen ein Verständnis für seine Größe: kostbar wurde die Bahre ausgeschmückt und Bürger trugen sie nach S. Francesco, wo ein steinerner Sarkophag den Toten aufnahm. Dann kehrten alle in das Wohnhaus Dantes zurück und Guido Novello hielt ihm dort nach ravennater Sitte den Nachruf, der die Tugenden und das tiefe Wissen des Heimgegangenen pries. Hätte Guido nur länger geherrscht, so hätte er gewiß

das damals gethane Verſprechen erfüllt und Dante ein herrliches Grabmal errichtet. Statt deſſen ſind 180 Jahre vergangen, ehe ſich ein Denkmal an der Stätte erhob (ſ. u. S. 117/118). Es wäre das beſte Denkmal, wenn man das Wohnhaus Dantes in Ravenna noch ſehen könnte; doch was man dafür ausgiebt — ein Haus des 15. Jahrhunderts! — war es ſicher nicht; die Spuren des Dichters ſind verwiſcht. Kein ſichtbares Zeugnis, nur die Erinnerung ſeines Weilens in Ravenna iſt geblieben, ausgeſchmückt mit mancherlei Anekdoten, die alle auf Glaubwürdigkeit keinen Anſpruch haben. Höchſt unſicher bleibt es auch, ob heute noch etwas von den ſterb-



Abb. 122. S. Maria in Porto fuori.

lichen Ueberreſten des Dichters vorhanden iſt. Seine Gebeine ſind aus dem erſten Ruheort heimlich entfernt worden, als Florenz ſich immer wieder darum bewarb: das Grab war leer, als Leo X. ſich 1519 für Florenz verwandte und durch ſeine Geſandten die Gebeine erheben laſſen wollte. Daß man im Jahre 1865 — im Jahr des 600jährigen Dantejubiläums — nahe bei dem heutigen Grabmal einen hölzernen Sarg mit einem Skelette und mit der Aufſchrift Dantis Ossa (die Gebeine Dantes) fand, hat zwar zur offiziellen Annahme geführt, daß man die Gebeine Dantes beſitze — ſie wurden feierlich im Mauſoleum beigeſetzt — doch ſind die Zweifler bis heute nicht von ihrer Echtheit überzeugt.

Ravenna darf ſich auch ohne ſolche Zeugniſſe der großen Erinnerung freuen.

Unvergänglich bleibt, daß Dante hier den Abschluß seines Lebens, die Zeit der reifsten Schaffenskraft verbrachte. Erst das Werk dieser letzten Jahre hat ihn zum nationalen Helden Italiens gemacht — ein Heiligtum ist dadurch Ravenna für ganz Italien geworden.

Außerhalb der Stadt, in der Kirche S. Maria in Porto fuori, hat die gute Zeit des Guido Novello noch einen Nachklang hinterlassen. Die Kirche, drei reichliche Kilometer von der Stadt entfernt, war am Anfang des 14. Jahrhunderts nur



Abb. 123. Inneres von S. Maria in Porto fuori.

ein Teil des großen Klosters, das dem heiligen Pietro degli Onesti seine Entstehung verdankte; dicht dabei war noch der Strand des Meeres. Der ehemalige Hafen war freilich damals nicht mehr brauchbar, wenn auch der Name Porto geblieben war; die einst so belebte Stätte war still geworden: eine kahle Gegend mit zwei Klöstern und einigen Pinien — so schildert ein späteres Freskobild in der Kirche den Platz und nicht viel anders mag es schon zu Dantes Zeiten dort ausgesehen haben. Gegen die Mitte des Jahrhunderts ist die ums Jahr 1100 erbaute Kirche umgebaut und im Innern neu ausgeschmückt worden (Abb. 122, 123); Maler aus Rimini, die auch in S. Chiara in der Stadt gearbeitet haben, malten die ganze Kirche aus. Im Chor und in den Kapellen neben dem Chor, am Triumphbogen und daneben, am Anfang des Mittelschiffes, sind die Reste dieser Fresken noch zu

sehen, zum Teil zwar arg zerstört, aber immerhin doch das wertvollste Denkmal dieser ganzen Malerschule (Abb. 124—128). Giottos Einfluß ist nicht zu verkennen; aber mit Eigenart sind die Geschichten aus dem Neuen Testament und aus dem Leben des Klostergründers erzählt, in Geschick und Ungeschick sich deutlich von den toskanischen Schülern Giottos unterscheidend. Zwei Bilder dieses Freskenzyklus sind besonders beachtet worden: an zwei Stellen finden sich, abgetrennt von den übrigen, kleine Gruppen, die durch einen stärker individuellen Ausdruck auffallen (Abb. 125 ganz links oben, Abb. 128): man hat geglaubt, sie auf die großen



Abb. 124. Predigt des Pietro degli Onesti. Fresko in S. Maria in Porto fuori.

Namen Ravennas im Zeitalter Guido Novellos deuten zu dürfen. Es ist dennoch freie Phantasie, wenn man die beiden weiblichen Köpfe (Abb. 125) auf Francesca da Rimini und auf die Nonne Clara da Polenta deutet und die andre Gruppe (Abb. 128) auf Guido Novello, Dante und eine dritte Person dieses Kreises. Man hat die Uebereinstimmung des Dantekopfes mit dem „überlieferten Typus" behauptet; aber weder ist diese Uebereinstimmung in Wahrheit so groß, noch ist der überlieferte Typus so bestimmt und einheitlich, daß man von ihm mit Sicherheit ausgehen könnte. Unmöglich ist es ja nicht, daß der Maler dieser Bilder dem Dichter ein Denkmal setzen wollte — wurde doch schon in einem der ältesten Kommentare zur Göttlichen Komödie behauptet, daß der Dichter mit einem — freilich viel umstrittenen — Verse des Paradiso (XXI, 123)

E Pietro peccator fu nella casa
Di nostra Donna in sul lido Adriano
Und Pietro Peccatore lebte in dem Hause
Unsrer lieben Frau am Strand des adriatischen Meeres,

das Kloster S. Maria in Porto fuori geschildert habe.

Bauern wohnen heute an der Stelle, wo früher das reiche, fürstlichen Gästen stets geöffnete Kloster stand. Nur die Kirche hat sich — von andern spärlichen Resten abgesehen — noch erhalten und ihr alter Turm scheint noch von weit früherer Zeit zu erzählen. Der schwere Unterbau, auf den der obere Teil unvermittelt aufgesetzt ist, gilt für den Rest des Leuchtturmes, der hier am Hafen gestanden haben soll. Daß er dies nicht war, ist kaum zu bezweifeln (vgl. o. S. 8); aber ein andrer alter Bau darf doch in diesem Unterbau vermutet werden.



Abb. 125. Der bethlehemitische Kindermord. Fresko in S. Maria in Porto fuori.

Inmitten fruchtbarer Felder steht heute der Wanderer und sucht vergebens mit den Augen das Meer — nur auf einen Augenblick möchte man die Vergangenheit zurückzaubern können, um das Rätsel zu lösen, wo einstmals die Meeresküste hinlief, wo der Hafen oder die Bucht mit ihren verschiednen Häfen sich erstreckte, wo die Stadt mit ihren Werften, Staatsgebäuden und Tempeln sich ausdehnte. Kein sicheres Merkmal will sich wiederfinden lassen.

Das letzte Leben wich von dieser Stätte, als Ende des 15. Jahrhunderts die Mönche von S. Maria in Porto fuori nach der Stadt übersiedelten.

Der Ausgang der Polenta.

Schlimme Zeiten sind bald nach Dantes Tod über Ravenna gekommen. In Guido Novellos Abwesenheit bemächtigte sich sein Verwandter Ostasio Polenta im September 1322 verräterisch der Stadt; der neue Erzbischof Rainaldo, Guido Novellos Bruder, wurde dabei von Ostasio ermordet. Guidos Versuche, die Stadt

wieder zu erobern, mißglückten (Sommer 1323), seine Freunde mußten die Stadt verlassen — auch Dantes Angehörige (falls außer seinem Sohn Pietro sich noch jemand in Ravenna befand) sind spätestens damals weitergewandert. Seitdem ist Guido Novello im Dunkel verschwunden; nur daß er 1330 in Bologna gestorben ist, erfahren wir noch. Ostasio erhielt sich in der Herrschaft; Guidos Söhne haben 1333 mit ihm Frieden geschlossen und ihn anerkannt; freilich haben sie später dann doch wieder versucht, ihm das väterliche Erbe zu entreißen — doch ohne Erfolg.

Ein rascher Verfall ist auf die Zeit des Guido Novello gefolgt: die inneren



Abb. 126. Marias Tempelgang. Fresko in S. Maria in Porto fuori.

Kriege, der Mangel eines geistig höher stehenden Herrschers, die große Pest von 1348 haben dabei mitgewirkt. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist Ravenna von geringer Blüte. Ein Verzeichnis, das im Jahre 1371 über das Budget der Stadt (und gleichzeitig der ganzen Romagna) von einem päpstlichen Legaten aufgenommen und nach Rom geschickt wurde, giebt die Zahl der Feuerherde innerhalb der Mauern auf 1743 an, was etwa einer Einwohnerzahl von 7000 Seelen entsprechen würde. Faenza, Rimini, Forli haben damals Ravenna an Größe überflügelt, und während diese Städte steuerkräftige Industrien besitzen, ist Ravenna selbst hinter kleineren Orten wie Cesena mit seiner Steuerkraft zurück. Tantum languida et exhausta — „ganz matt und erschöpft" hat am Ende des

14. Jahrhunderts ein Schriftsteller die Stadt genannt, und ebenso klingt die Schilderung Boccaccios im Leben Dantes. Aller Verkehr war gesunken; nur vier Stadtthore wurden noch benutzt, die andern waren geschlossen. Auch das Gebiet der Stadt hatte sich verringert: Comacchio, vom ältern Guido einst erworben, war wieder verloren gegangen; nur das Städtchen Cervia stand noch unter ravennatischer Herrschaft.

Noch bis ins 15. Jahrhundert hinein haben sich die Tyrannen aus dem Hause Polenta behauptet — dem Namen nach als Statthalter der Kirche, in Wahrheit aber so selbständig als es eben ging. Während ihre Bedeutung mehr



Abb. 127. Fresken in S. Maria in Porto fuori. Geburt der Maria.

und mehr sank, hat Venedig immer gieriger seinen Blick auf Ravenna wie auf die ganze Terra ferma gelenkt. Sympathien für einen Anschluß Ravennas an die mächtige Herrin des Adriatischen Meeres müssen vorhanden gewesen sein, denn 1406 setzte Obizo da Polenta mit Zustimmung des allgemeinen Rates der Bürgerschaft Venedig zu seiner Erbin ein, falls er ohne männliche Nachkommen sterben sollte — obwohl er sich doch in seinem Testamente noch ausdrücklich „Vikar des hl. Stuhles" nannte! Es wurde ihm jedoch noch ein Sohn geboren, und dieser, Ostasio da Polenta, kam nach dem Tode des Vaters 1431 zur Herrschaft. Aber Venedigs Geduld war erschöpft und starke Parteiungen in der Stadt standen offenbar gegen Ostasio: als er sich 1441 mit Gattin und Sohn arglos nach Venedig begeben

hatte, nahm man ihn kurzer Hand gefangen und schickte ihn auf Bitten der Ravennaten, die seine Rückkehr unmöglich gemacht sehen wollten, mit Frau und Kind nach Kreta. Seine Güter wurden eingezogen und ihm nur ein Jahrgeld von 800 Golddukaten bewilligt. Auf Kreta sind die beiden letzten Polenta im gleichen Jahre 1447 gestorben.

Fast alle kleinen Tyrannen Italiens sind im 15. Jahrhundert den größeren Staaten zum Opfer gefallen; das Maß ihrer Schuld war überall reichlich voll, und da sie auf die Treue ihrer gedrückten Unterthanen die unrechtmäßige Herrschaft nicht stützen konnten, so blieb nur rücksichtslose Energie und allgewandte Verschlagenheit übrig, um dem drohenden Untergange vorzubeugen. Wer solche Fähigkeiten nicht einsetzen konnte, fiel als ein Opfer der Gerechtigkeit für die größeren Schuldigen.



Abb. 128. Fresken in S. Maria in Porto fuori. Angebliches Bildnis Guido Polentas und (rechts) Dante (vgl. Abb. 125 rechts).



Abb. 129. Säulen Pietro Lombardis auf der Piazza.

V. Die Renaissancezeit.

Von 1441 bis 1509 hat — unter dem Proteste der Kurie und deshalb auch unter dem Widerwillen der ravennatischen Geistlichkeit — die Herrschaft Venedigs über Ravenna gedauert. 1457 ist die Citadelle La Rocca, mit dem Beinamen Brancaleone, in der Nordostecke der Stadt gebaut worden, aus den Steinen einer alten Gotenkirche und eines Polentapalastes. Die venezianische Herrschaft bedeutete einen überaus glücklichen Zustand für die Stadt, wenn man die vorangehenden und nachfolgenden Zeiten damit vergleicht: für Ordnung und für die wirtschaftliche Hebung der Stadt wurde gesorgt. Venedigs Oberhoheit wurde jedoch unhaltbar, als sich der Papst 1508 zur Rückgewinnung seines verlorenen Besitzes in der Liga von Cambrai mit Frankreich und dem Kaiser verband. Zwar wurde Ravenna aufs tapferste verteidigt, als ein päpstliches Heer 1509 die Stadt erobern wollte und fünfmal vergeblich stürmte; aber Venedig, allzu sehr bedrängt, gab noch im selben Jahre freiwillig die Romagna an Papst Julius II. zurück.

Daß die Kunst der Renaissance nicht spurlos an Ravenna vorübergegangen ist, dankt es der Verbindung mit Venedig. Nicht allzu häufig wird man in den Straßen an die Renaissancezeit erinnert. Vieles mag schon bei der furchtbaren französischen Plünderung von 1512 zu Grunde gegangen sein, anderes später; aber die Stadt war auch nicht mehr der Ort, wo ein größeres Werk der neuen Kunst hätte entstehen können. Sie lag ärmlich seitab von den reichen Centren italienischen Lebens im 15. und 16. Jahrhundert; Werke der Kleinkunst und was Venedig für die Unterthanen gewährte, war beinahe alles, was hier entstehen konnte. Wie gering der Anteil Ravennas am Zeitalter italienischen Ruhmes war, sieht man auch daran, daß von Ravennaten es kaum einer zu einem hervorragenden Platz unter den Talenten der Zeit gebracht hat — Fabio Calvi allein ausgenommen, der Erklärer des Hippokrates, dessen dauerndes Andenken auf seiner Verbindung mit Raffael, der ihn wie einen Vater verehrte, beruht. Von dem in seiner Zeit viel bewunderten Bildhauer Severo di Ravenna ist fast kein Werk vorhanden und selbst sein Name später wie verschwunden.

Beinahe alle Renaissancearchitektur des 15. Jahrhunderts in Ravenna ist venezianisch. Die venezianischen Beamten mögen sich zuerst nach heimischer Sitte und mit Hilfe heimischer Baumeister Palazzi erbaut haben und die Ravennater Adelsfamilien folgten ihnen darin nach; doch ist kein einziger dieser Paläste auch nur entfernt mit den stolzen Bauten Venedigs zu vergleichen. Für ein öffentliches Denkmal sorgte die Republik: 1483 wurden auf der Piazza zwei hohe von Pietro Lombardi entworfene Säulen errichtet, deren stufenförmige Basen mit kleinen quadratischen Reliefs geschmückt sind und deren Kapitelle die feinste Arbeit zeigen. Den Heiligen der Stadt, S. Apollinare, trug die eine Säule, den Löwen von S. Marco die andre; doch hat der Löwe unter päpstlicher Herrschaft dem hl. Vitalis weichen müssen (Abb. 129).

Ein andres Werk Pietro Lombardis entstand im gleichen Jahre im Auftrag des damaligen venezianischen Prätors — so hieß der höchste Beamte Venedigs in Ravenna — Bernardo Bembos: das Grabdenkmal Dantes. Daß ein Stadtfremder das erste Denkmal für den Dichter errichtet hat, ist kein Ruhm für Ravenna; aber es beweist andrerseits, wie sehr Dante zum Gemeingut des gebildeten Italiens geworden war. Pietro Lombardis Werk macht freilich in seiner unbedeutenden Schlichtheit weder dem Dichter, noch dem Bildhauer, der besseres leisten konnte, Ehre (Abb. 130): Dantes Gestalt und Kopf, nach Art der Gelehrtendenkmäler früherer Zeit fast archaistisch behandelt, sagt nichts von der vertieften Auffassung des Dichters, wie sie dem Zeitalter doch bereits möglich geworden war. Lombardi hat nichts von der Größe, von der sturmdurchwühlten Seele des Dichters zu sagen gewußt, und die breite, allzu bunte Marmoreinfassung des nüchternen Reliefs verstärkt nur noch den Eindruck des Unzulänglichen: den leidenschaftsvollen Genius des italienischen Volkes sinnend vor einem Katheder darzustellen ist ein matter, phantasieloser Gedanke. Weit mehr hat Pietros Sohn, Tullio Lombardi — oder Severo di Ravenna? — zu geben vermocht, als er für das Grabmal Guidarello Guidarellis die liegende Statue des 1501 in Imola getöteten Kriegsmannes zu meißeln hatte; in dem Ausdruck des Kopfes, in dem Leben und Tod mit einander kämpfen, hat er ein Meisterwerk geschaffen (Abb. 131).

Kleinere Zeugnisse der Renaissancekunst finden sich hier und da: so der schlanke Baldachin, der einstmals vor der Kirche S. Niccolò stand (jetzt im Museo) oder das heutige Portal von S. Vitale; in Kirchen und an Häusern sind einzelne Dekorationsarbeiten (Terrakottafriese!) zu sehen und mancherlei Schönes im Kleinen bewahrt das Museo (Abb. 132).

Nicht zu vergessen sind die Kreuzgänge der beiden großen Klöster, die damals in der Stadt erbaut wurden. Auf Wunsch Venedigs siedelten die regulierten Chor-



Abb. 130. Grabmal Dantes von Pietro Lombardi.

herren von S. Maria in Porto fuori 1496 in die Stadt über, — ihr großes, nahe dem Meere gelegenes Kloster konnte ja leicht überfallen werden und den Feinden als fester Stützpunkt dienen. Während das Kloster draußen zum größten Teil zerstört wurde, entstand in der Stadt mit venezianischer Unterstützung ein neuer großer Bau. S. Maria in Porto hieß das neue Kloster; an die erste Bauzeit (1496—1505) erinnern heute noch seine Kreuzgänge (Abb. 133) und die Reste einer höchst eleganten Renaissance-Fassade, während die 1553 erbaute Kirche schon baroke Formen aufweist. Auch die Kamaldulenser von S. Apollinare in Classe sind damals in die Stadt übergesiedelt; hier entstand ihr großes Kloster Classe, das

heute noch als Sitz der Bibliothek und des Museo ein Ziel der fremden Gelehrten ist. An die Renaissancezeit klingt von den weiten Bauten des Klosters nur wenig an — der große Kreuzgang und die Kirche entstanden erst in späterer Zeit, aber der vordere kleine Kreuzgang und einzelne feinsinnige Thürumrahmungen weisen noch auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hin (Abb. 134).

Die bescheidnen Spuren ravennatischer Malerei stehen unter dem Einflusse venezianischer Kunst. Niccolò Rondinelli aus Ravenna (1460—1510?) ist bei Giovanni Bellini in die Schule gegangen und hat ihn mit gutem Erfolg in der naiven Anmut seiner Gestalten nachzuahmen versucht, nur daß er mit seinem geringeren Talent den Meister bei weitem nicht erreichte (Abb. 135). Zur Bildung einer ravennater Malerschule ist es nicht gekommen; die wenigen Maler, die aus Ravenna oder seiner Umgebung stammten (wie Francesco Zaganelli aus Cotignola 1470 bis 1520?), haben zu sehr von fremden Tischen gegessen — das kleine Forli hat



Abb. 131. Grabmal Guidarellis. Akademie der schönen Künste.

es darin weiter gebracht! Auch derjenige Maler, der die umfangreichste Thätigkeit in Ravenna entwickelt hat und wenigstens in seiner Familie eine gewisse Schule bildete, Luca Longhi (1507—1580), malt doch nur im Sinne der Venezianer und wohl auch der Umbrier; die Eigentümlichkeiten einer lokalen Kunstrichtung gehen ihm ab. Er gehört übrigens schon kaum mehr in das klassische Zeitalter der Renaissance hinein; sein bestes Werk (und vielleicht sein einziges erwähnenswertes), die Hochzeit zu Kana, im Refektorium des Klosters Classe, hat er an der Grenze seines Lebens gemalt und erst sein Sohn Francesco hat es vollendet (Abb. 136). Die Komposition fällt auseinander wie bei den meisten Historienbildern der Barockzeit, aber an einzelnen Figuren wird man sich doch erfreuen. Was Lucas Sohn Francesco und seine Tochter Barbara gemalt haben, gehört vollends in eine andere Zeit und ist näherer Erwähnung nicht wert.

Das alles sind mancherlei ansprechende und wohl auch wertvolle Werke — aber was beinahe jede italienische Stadt der Renaissance zu erreichen strebte und

erreichte: einen Stadtpalast oder eine Kirche, die Zeugnis ablegten von dem Anteil der Bürgerschaft an der neuen Kunst, sucht man in Ravenna vergebens: dazu fehlte die Kraft, und ein fürstlicher Mäcen war nicht vorhanden. Freilich sind gerade damals harte Zeiten über die Stadt dahingegangen. 1512 fiel dicht bei Ravenna die Entscheidung in dem Kriege zwischen Spanien und dem Papste einerseits, Ferrara und Frankreich andrerseits. Ravenna, die päpstliche Stadt, wurde vom Feinde belagert, ein Sturm war am 9. April von den Verteidigern ruhmvoll abgeschlagen worden; ein päpstlich-spanisches Heer rückte zum Entsatz heran, aber es wurde am 11. April in einer der blutigsten Schlachten der Kriegsgeschichte geschlagen. Der 25jährige Gaston de Foix erfocht den Sieg; als er jedoch die schweren Verluste seiner Truppen, besonders seiner deutschen Landsknechte, durch energische Verfolgung des weichenden Feindes rächen wollte, ist er selber noch ums Leben gekommen. Die Colonna dei Francesi, das schlichte 1557 errichtete Franzosendenkmal am Ufer des Ronco, vier Kilometer südwestlich von der Stadt entfernt, erinnert noch heute daran. Auf die Schlacht, in der mehr als 16000 Menschen umgekommen sein sollen, beziehen sich Worte Ariosts: „Ich kam dorthin, wo alle Felder gerötet waren vom Blute der Barbaren und der Lateiner, die ein grausames Schicksal zur Wut gegen einander gebracht hatte. Ich sah die Toten so enge bei einander liegen, daß der Boden viele Miglien weit keinen Weg gewährte. Und ich sah, wie von denen, die zwischen Rhein und Garonne wohnen, eine Grausamkeit ausging, von der die ganze Welt schreckenserfüllt sein sollte." Ein italienischer Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts erzählt, daß er nach der Schlacht trocknen Fußes durch den Ronco hindurchgegangen sei, weil die Leichen sich zu einem Damm im Fluß geschichtet hätten. Entgegen einem nach der Schlacht geschlossenen Vertrage, der nur den Feldherren den Eintritt in die Stadt erlaubte, besetzten und plünderten in den nächsten Tagen die siegreichen Truppen — Franzosen, Deutsche und Ferraresen — Ravenna; sie hausten so furchtbar, daß aller Wohlstand für lange Zeit vernichtet wurde. Aber die Plünderung war dennoch nur die Hälfte des Uebels: es blieb eine vollkommene Anarchie, als die Feinde bereits abgezogen waren. Banden durchzogen unaufhörlich die Stadt: Häuser und Kirchen wurden immer wieder geplündert, Raub und Mord kamen täglich in den Straßen vor. Und weit umher war die Umgebung ebenso unsicher. Die Obrigkeit war machtlos; die Adelsfamilien der Stadt aber nutzten den Zustand aus: sie nahmen, wenn sie es bezahlen konnten, solche Banden in ihre Dienste und neue Gewaltthaten geschahen nun auf Grund der althergebrachten Familienzwiste. Allen andern thaten es die Rasponi zuvor — ein Geschlecht, das im 16. Jahrhundert um seiner eignen Zwecke willen in Ravenna unendlich viel Blut vergossen hat. Sie waren damals das mächtigste Haus der Stadt — kein Kampf, der nicht mit ihnen zusammengehangen hätte. Sie waren es, die 1517, als die Stadt langsam wieder in ruhigere Verhältnisse zu kommen schien, die Ermordung des jungen reichen Pietro Tosetto anstifteten und die Stadt dadurch im Augenblick wieder in ein Schlachtfeld verwandelten. Die alten Namen der Guelfen und Ghibellinen — vollkommen sinnlos bei diesen Kämpfen herrschsüchtiger Familien — wachten auf; man kämpfte in der Stadt und rief aus den Nachbarstädten Freunde herbei. Es kam, noch ehe

die Auswärtigen in diese Händel hineingezogen wurden, zu einem feierlichen Frieden, zur Versöhnung der Parteien; aber am Tag nachher wurde wieder auf Anstiften der Rasponi und der Fabbri ein Mord auf offener Straße verübt, und wenige Tage nachher ein zweiter. Zur selben Zeit ermordet ein Franziskaner aus der Familie Rasponi aus Eifersucht seinen Ordensbruder; er entflieht und verübt dann in der Umgegend mit einer Bande Mord und Raub an reisenden Kaufleuten. Ein

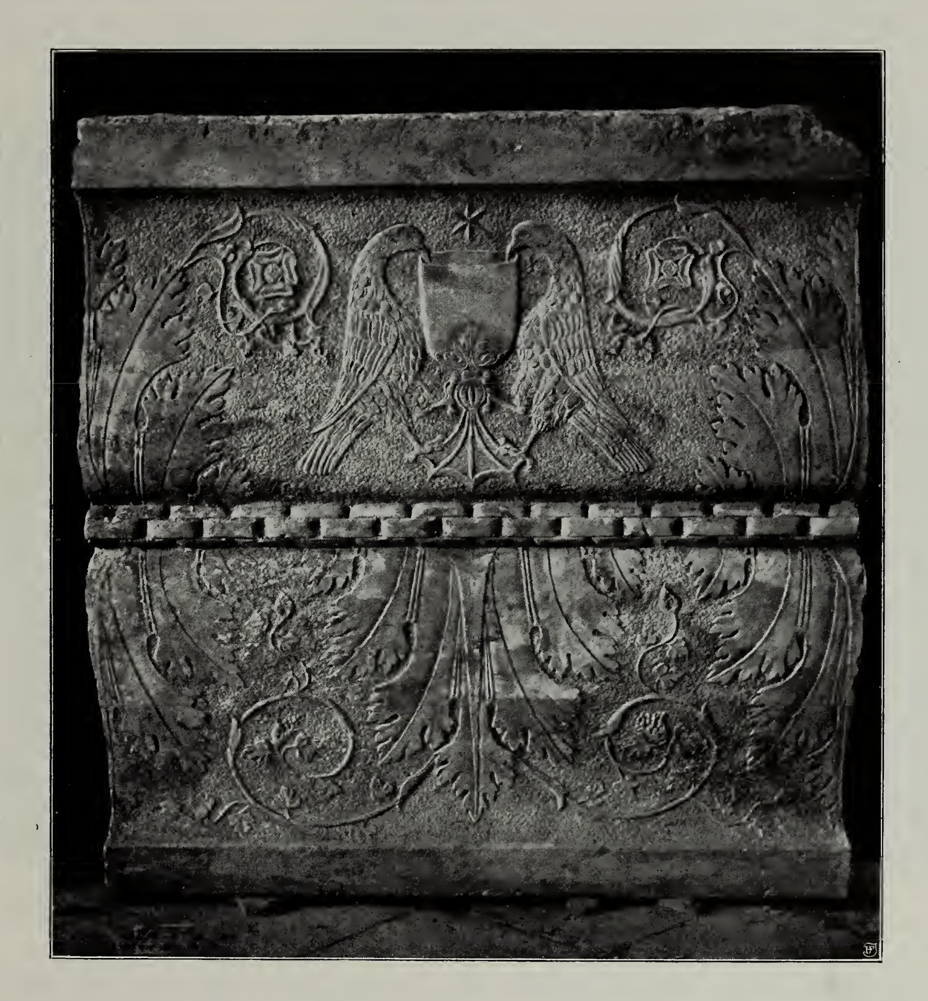


Abb. 132. Brunnen aus der Renaissancezeit. Museo.

anderer Rasponi ermordet seinen Schwager, damit das Erbteil seiner Frau größer werde; mit Gewalt erhebt er es aus dem Monte di Pietà, wo es aufbewahrt wurde. Als ob ihnen jedermann zu Willen sein müßte, trieben es die Rasponi in der Stadt, vor allem gegen das weibliche Geschlecht. Und als die päpstliche Obrigkeit 300 Soldaten nach Ravenna schicken wollte, um dieser Unordnung zu steuern, wurden sie unterwegs von den Rasponi und ihrer Gefolgschaft überfallen, der Führer und andere getötet und der Rest zersprengt.

Im Oktober 1517 kam endlich der päpstliche Präsident der Romagna, Bernardo di Rossi, nach Ravenna und hat mit furchtloser Strenge die Ordnung hergestellt. Der schlimmste Bandenführer wurde enthauptet, die Stadtverwaltung verändert, der Bürgerschaft harte Lasten aufgelegt. Ein Mordanschlag auf ihn mißlang; die Parteien mußten sich zum Frieden bequemen, und als die Stadt die Söldner des Präsidenten nicht bezahlen wollte, wurden die Häupter der Bürgerschaft in Cesena eingekerkert.

Für eine Weile wurde es stiller, aber im Juli 1522 geschah das schlimmste:



Abb. 133. Kreuzgang in S. Maria in Porto.

während die „Weisen" der Stadt eine Sitzung wegen eines Bandenführers hielten, drangen Rasponileute in den Saal und ermordeten alle Gegner dieses Geschlechts; 45 Häuser dieser Gegner wurden am nächsten Tage in Brand gesteckt. Die Rasponi wollten die Stadt ganz in ihre Gewalt bringen; Anarchie mit Bluthaten und Räubereien aller Art trat wieder ein und erstreckte sich auch auf die Nachbarstädte.

Wie ein Messias ist — nach seiner eigenen Erzählung — Francesco Guicciardini, der neu ernannte päpstliche Statthalter, 1524 in der ganzen leidenden Romagna begrüßt worden. Aber die Ordnung hat er doch nur vorübergehend herstellen können. Die Rasponi entwichen nach Ferrara und unternahmen von dort aus Raubzüge ins ravennatische Gebiet. Und als der Papst 1527 durch den

Zug der deutschen Landsknechte nach Rom in höchste Not kam, griff Venedig noch einmal zu und besetzte Ravenna. Doch gab es 1530 die Stadt dem Papste zurück. Die päpstliche Obrigkeit blieb auch weiterhin unfähig, den Frieden aufrecht zu erhalten; wer in Ravenna für Ordnung sorgen wollte, fiel in kurzer Zeit als Opfer eines Anschlags. Als Ruboli, das ordnungsliebende Haupt des Magistrates, 1540 im Dome neben dem päpstlichen Statthalter der Predigt zuhörte, fielen plötzlich Mörder über ihn her — mit Mühe entkam er vielfach verwundet. Die Mordgesellen zu bestrafen war unmöglich, obwohl man wußte, daß Cesare Rasponi sie geschickt hatte. Aber an der Kurie in Rom siegte der Einfluß der Rasponi, sobald man gegen sie vorgehen wollte.

Durch Jahrzehnte ist es so geblieben: Banditen in der Stadt und im ganzen



Abb. 134. Von einer Thürumrahmung im Kloster Classe.

Lande, Seeräuber an der Meeresküste. Erst als zwischen den raubenden Banden Streitigkeiten ausbrachen, kam die Erlösung: sie haben sich gegenseitig aufgerieben und damit die Macht ihrer Auftraggeber zerstört. Der Obrigkeit wuchs der Mut und sie begann mit Erfolg für die Ruhe zu sorgen. Und 1563 kam durch Zufall eine Versöhnung aller Parteien zustande. Eine der gefürchteten Ueberschwemmungen drohte; gegen den Willen des Erzbischofs, der für seine Mühlen bangte, öffnete das Volk alle Schleusen der Flüsse und jederman legte Hand an, um das Unheil abzuwenden. Das brachte die feindlichen Geister einander näher, und als die geistliche Obrigkeit nachher die Ungehorsamen bestrafen wollte, erprobte sich die neue Stimmung in einmütigem Zusammenstehen, so daß die Bürgerschaft Sieger blieb.

Der Friede hat gehalten; die Kräfte waren offenbar durch die jahrzehntelangen Kämpfe erschöpft. Ein neuer Geist zog in die Stadt ein. Die gewaltthätige Art der Rasponi hat sich freilich nicht sogleich ins Gegenteil verwandelt:

sie blieben noch immer zu Bluttaten geneigt. Aber jetzt folgte doch die Strafe auf dem Fuße: als 1576 fast die ganze Familie des Bernardino Diedi auf Anstiften Girolamo Rasponis in Mörderhände fiel, wurden alle Rasponi aus der Stadt verbannt und die ergriffenen Missethäter gevierteilt. Damals wäre die Familie vernichtet worden — alle ihre Häuser in Ravenna sollten dem Erdboden gleich gemacht werden — wenn nicht Girolamo sich als den allein Schuldigen erklärt und ein würdiges älteres Mitglied der Familie den Papst um Gnade gebeten hätte. Das Schicksal hauste ohnedas damals unter ihnen: durch plötzlichen Tod und durch



Abb. 135. Niccolò Rondinelli, Madonna mit Heiligen. Akademie.

Mord und im Gefängnis sind viele ihrer Mitglieder umgekommen. Vierzehn Jahre später durften die Rasponi in die Stadt zurückkehren und von jetzt ab werden ihre Mordthaten selten: die letzte fällt ins Jahr 1715, wo zwei junge Rasponi den Grafen Vizzani auf offenem Korso tödlich verwundeten. Aber dennoch hat nach 1563 keines dieser Verbrechen Zwietracht in die ganze Stadt geworfen; die Zeit der Familienfehden und der Anarchie war vorüber.

Das Geschlecht der Rasponi hat in derselben Zeit, wo es seine Hände unaufhörlich mit Blut befleckte, eine der edelsten Gestalten der Geschichte Ravennas hervorgebracht: Felicia Rasponi (1523—1579). Ihre Mutter zwang sie, den Schleier zu nehmen; im Kloster der Benediktinerinnen S. Andrea maggiore hat sie

ihr Leben zugebracht und zweimal die Würde der Aebtissin bekleidet. Ihre Schönheit war so berühmt wie ihre gelehrte Bildung und ihre Tugend; zu ihr wallfahrteten die Bewunderer, um ihre inhaltsvollen Worte zu hören und um von ihrer Schönheit und ihrer „süßen" Stimme ergriffen zu werden. Ein echtes Bild der italienischen Renaissance: neben den größten Freveln das reinste Leben des Geistes.



Abb. 136. Luca Longhi, Hochzeit zu Kana. Museo.



Abb. 137. Camillo Morigias Fassade von S. Maria in Porto.

VI. Vom 16. zum 19. Jahrhundert.

Ein neues Bild steigt auf: das Leben der Stadt ist wie verwandelt nach allen Greueln der letzten Zeiten. Kein Waffenlärm erklingt mehr; die Obrigkeit waltet ihres Amtes. Alle Kräfte werfen sich auf neue Thätigkeiten: ein Reich der Wissenschaft und der Kunst thut sich auf. Man gründet Akademien, man studiert und schreibt Geschichte, man musiziert und dichtet und feiert harmlose Feste. Das ist das Leben des 17. und 18. Jahrhunderts in Ravenna. Die Rasponi beginnen in solcher Thätigkeit eine Zierde der Stadt zu werden. Bedeutendes ist nicht geschaffen worden; es sind zumeist bescheidne Geister, die sich bethätigen wollen — auch sechs Dichterinnen sind darunter. Doch ist für die Stadtgeschichte vieles von fleißigen Sammlern geleistet worden.

Die bildende Kunst hat neue Aufgaben gefunden: der Geist der Gegenreformation hat auch in Ravenna monumentale Werke verlangt. Die Kirche S. Maria in Porto wurde schon genannt; sie steht an der Schwelle der Barockzeit, noch leidlich maßvoll in ihren Formen, und nur in Einzelheiten die zunehmende Entfernung von der feiner abwägenden Renaissancekunst verratend. Im entwickeltsten Barockstil entstanden die Bauten, die von den Camaldulensern zur Erweiterung und Verschönerung ihres städtischen Klosters Classe in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts errichtet wurden: ein neuer, weiter Kreuzgang und die hohe Kirche mit ihrer mächtig ausladenden Innenarchitektur und einer Flachkuppel — ganz und gar ein Zeugnis des neuen kirchlichen Geistes.

Das relativ größte Werk dieser Zeiten ist neben vielen kleineren Kirchenbauten und Umbauten die Erneuerung des Domes, der alten Basilica Ursiana. Freilich ist es ein unersetzlicher Verlust, daß dieses Werk der altchristlichen Zeit schonungslos beseitigt wurde, daß alle Säulen zu Pflastersteinen zersägt und alle Mosaiken zerstört wurden — nur ein paar Reste sind noch heute in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes vorhanden! Vollständig fehlte der Sinn der Achtung vor diesen ältesten Zeugnissen christlicher Architektur — daß man bei weitem besseres leisten könne und leisten müsse, beherrschte die zerstörenden Geister. Der neue Dom, der nur in seinem Campanile noch eine Spur des alten Baues (und doch erst aus dem 8. oder 9. Jahrhundert) zeigt, ist in seiner Art glücklich durchgeführt: in großen Verhältnissen, wie es die Würde der Metropolitankirche erforderte, und dennoch ohne die Ausartungen, wie sie in dieser Periode (1733—1744) nur allzu leicht hätten eintreten können.

Ein fruchtbarer Architekt, Camillo Morigia, beherrscht dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ravennatische Baukunst. Kirchen und Paläste, ein Uhrturm, Schulhäuser und Magazine am Hafen sind von ihm errichtet worden — das meiste ohne hervorragenden Wert. Aber vor zwei Werken wird sein Name doch immer mit Ehren genannt werden: die Fassade, die 1784 der Kirche S. Maria in Porto hinzugefügt wurde, ist in großen ruhigen Formen gedacht und mit guten Leistungen des Barockstils noch vergleichbar (Abb. 137), und die 1780 über dem Grabmal Dantes (s. o. S. 118) erbaute Kapelle trägt um ihres Zweckes willen auch den Namen des Erbauers weiter (Abb. 138). Sie ist ein schlichtes Werk — es war Dante nun einmal bestimmt, in Ravenna kein seiner Größe entsprechendes Denkmal zu erhalten. Aber schon das ist ein Gewinn, daß nichts an dieser Kapelle verletzt, und dafür darf man dem späten Meister danken. Sie läßt sich vergessen, wenn man vor ihr steht oder eintritt — ein andrer Geist herrscht ganz an dieser Stelle.

Noch vieles andere, was seit dem 16. Jahrhundert geschaffen worden ist, giebt, ohne bedeutend zu sein, doch Kunde von dem Wohlstand der kirchlichen Korporationen und dem Luxus einzelner Familien: Kirchen, Klöster und Paläste. Am wenigsten leistete auch jetzt die Bürgerschaft im ganzen; die öffentlichen Gebäude

bleiben am stärksten zurück: der Palazzo communale von 1681 ist ein Beispiel vollkommenster Schmucklosigkeit. Die Kraft der Bürgerschaft erstarkte nicht unter der geistlichen Herrschaft; es fehlte die Erziehung durch Selbstverantwortung. Für das Nötigste wurde gesorgt und höher spannte sich der Ehrgeiz der Stadt nicht mehr. Zu Zeiten hat sich die päpstliche Fürsorge in stärkerem Maße bethätigt: Clemens XII. ließ 1736 einen neuen Hafen, den Porto Corsini, 10 Kilometer nordöstlich der Stadt, anlegen und ein Kanal lief von dort zur Stadt — derselbe, der noch heute den Verkehr mit dem Meere vermittelt. Die alten Häfen im Osten und Südosten Ravennas waren erst unbrauchbar geworden und dann ganz verschwunden — um mehrere Kilometer war das Meer von dem angeschwemmten Lande zurückgedrängt. Großen Aufschwung hat der neue Hafen der Stadt nicht gebracht; der Wohlstand der Stadt bleibt auch in den ruhigen Zeiten ein bescheidener.

Doch, was die Welt bewegt, geht an der abgelegenen Stadt nicht spurlos vorüber. Die französische Revolution und ihre Folgen haben auch Ravenna mit großen Veränderungen berührt. Ein Teil der Bürgerschaft war von den neuen Ideen erfüllt; ein andrer blieb den alten Mächten treu. Seit 1796, seit französische Truppen zuerst die Stadt besetzten, hat Ravenna in zwanzig Jahren zwölfmal die Herrschaft gewechselt und je nachdem war in der Stadt die eine oder die andre Partei mächtig. Auf die wiederholte französische Okkupation folgte bis 1801 einmal Wiederherstellung der päpstlichen Herrschaft und zweimal österreichische Besetzung; 1802 kam Ravenna zur italienischen Republik, 1805 zum Königreich Italien. 1813—1815 folgte wieder mehrfach aufeinander österreichische und französische Herrschaft und dazwischen gab es auch einmal ein „Unabhängiges Italien". Im Juni 1815 trat der Kirchenstaat wieder in sein altes Recht. Aber es waren die Nachwirkungen der französischen Revolution, daß ein ruhiger Zustand nicht mehr zu erreichen war. Es gährte unausgesetzt unter der Bevölkerung und die päpstliche Herrschaft wurde mit jeder Gegenmaßregel nur verhaßter. Revolutionäre Umtriebe brachten 1821 und in den folgenden Jahren zahlreichen Ravennaten Gefängnisstrafen und Verbannung, ja sogar den Tod ein; 1831 siegte für vierzig Tage in Ravenna die Revolution, bis die Oesterreicher dem Papst zu Hilfe kamen, und ebenso ging es 1849. Mit hoher Verehrung bewahrt Ravenna die Erinnerung an dieses Jahr: spielte sich doch damals ein Stück aus Garibaldis Leben in der nächsten Umgebung der Stadt ab. Als Rom gefallen war, wollte Garibaldi, über dessen Haupt seit 1834 schon das Todesurteil schwebte, nach Venedig, wo die Revolution sich noch behauptete. Aber er mußte vor den Lagunen umkehren, und verfolgt von den Oesterreichern landete er bei Ravenna, begleitet von seiner Frau Anita, seiner treuesten Gefährtin. Daß sie hier erschöpft zusammenbrach und starb, und daß er dann Tage lang von den Oesterreichern in den Sümpfen umher gehetzt wurde, bis mit Hilfe treuer Freunde die Rettung doch gelang, ist eine ergreifende Episode aus dem Leben des sonst nicht allzu ansprechenden Freiheitshelden. Es glückte ihm, nach Amerika zu fliehen; als er 1859 zurückkehrte,

war Ravenna unter den ersten, die sich dem König von Sardinien anschlossen. Im März 1860 bestätigte die Stadt durch Volksabstimmung den Anschluß an das Königreich Italien.

Es ist begreiflich, daß die unruhigen Zeiten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts alles andere zurückdrängten: in politischen Fragen ist alle Kraft verbraucht worden. Ein Fremder hat eine romantische Episode in diese politische Zeit hineingetragen: Lord Byron. Die Liebe zu der jungen Gräfin Teresa Guiccioli hat ihn erst lange in Venedig festgehalten und dann nach Ravenna gezogen; hier lebte er den größten Teil der Jahre 1819—1821, wohlwollend aufgenommen von dem bejahrten Gatten der Gräfin und in innigster Freundschaft mit ihrem Bruder, Graf Pietro Gamba. Ravenna war ihm wie ein Paradies; er lebte der Liebe, der Freundschaft und — Dante. Seine Schaffenskraft war unermüdlich und glücklicher denn je. Als die Duldung des Grafen Guiccioli ein Ende nahm und die Ehe gelöst wurde, als Pietro Gamba politischer Umtriebe halber Ravenna meiden



Abb. 138. Kapelle über dem Grabmal Dantes.

mußte, verließ auch Byron die Stadt; in Pisa und in Genua hat er bis zum Juli 1823 mit Teresa und ihren Angehörigen zusammengelebt. Dann ging er nach Griechenland, wo er im Frühjahr 1824 starb.

Mit dem Jahre 1860 hat ein neues Zeitalter für Ravenna begonnen. Es ist schwer zu sagen, ob es eine neue Blütezeit der Stadt bedeutet. Sieht man ab von allen Vorteilen, die in der Zugehörigkeit zu einem nationalen Großstaat liegen, so ist in Zahlen ein Aufschwung kaum feststellbar. Man sagt, daß eine moralische Hebung der ganzen Bevölkerung sich bemerkbar mache: die Zahl der Verbrechen gegen das Leben habe abgenommen; aber eine hohe wirtschaftliche Blüte wird Ravenna, gleichviel zu welchem Staate es gehöre, nicht leicht erreichen. Die wenig günstige Lage der Stadt wird immer im Wege stehen, wenn auch alle Wünsche auf Besserung des Hafens und der Verkehrsverhältnisse erfüllt würden. Viel Gutes ist durch das neue Königreich Italien für Ravenna schon geschehen: weite Sümpfe sind trocken gelegt und dem Ackerbau zugänglich gemacht; nur nach dem Meere zu dehnen sich auch heute noch die braunen Sümpfe mit ihrer bleiernen Luft darüber.

Erschreckend ist die Armut in den Vorstädten Ravennas: da wohnen die Arbeiter der wenigen Fabriken und die ländlichen Lohnarbeiter, während es dem Pächter auf dem Lande leidlich wohl ergeht. In diesen Vorstädten glüht die althergebrachte und bei diesem Elend nicht verwunderliche romagnuolische Unzufriedenheit am stärksten — so wenig man doch dieser stets liebenswürdigen und zum Frohsinn geneigten Bevölkerung den finstern Ernst hoffnungsloser Gesinnungen anmerkt. Aber die Mehrzahl der Bewohner ist republikanisch und sozialistisch gesinnt. Auch beobachtet man, daß die Kirchen nirgends so leer sind wie in Ravenna — auch ein Erbteil der päpstlichen Herrschaft, die solchen Radikalismus anerzog.

Man kann nicht von Ravenna sprechen und die Pineta, den Pinienwald vergessen. Er ist nicht nur der höchste Reiz der ganzen Landschaft, sondern auch durch alle Zeiten hindurch mit der Geschichte Ravennas verwachsen. Vielleicht dankte die Stadt den Pinien schon die Anlage der römischen Flottenstation, den ersten Anlaß ihres Aufschwungs. Dann folgen trübe Erinnerungen: in der Völkerwanderung floß darin das Blut der gegeneinander kämpfenden Germanen Odoakers und Theoderichs. Am Ende des Mittelalters besang Dante die Pineta; sie war ihm Vorbild, als er im Purgatorio (28, 1 ff.) das irdische Paradies zu schildern unternahm:

„Es traf die Stirn ein wunderlieblich Wehen,
Daß leisem Zuge folgend nach und nach
Sich zitternd jedes Blatt nach Westen neigte
— — — — — — — — — — —

Und diesem Laubgeflüster war es eigen,
Daß es verschmolz mit dem der Vogelwelt,
Die bald begann die süße Kunst zu zeigen,
Nur fröhlicher, je mehr der Tag sich hellt,
Wobei dem Jubellied aus allen Zweigen
Das Rauschen sich als Grundton zugesellt,
Wie man, wenn Mittagswind durchstreift die Halde,
Wohl bei Chiassi hört im Pinienwalde."

(Nach Pochhammer.)

Spricht er dann von dem Gewässer des irdischen Paradieses, von dem tiefen Schatten des Waldes, so denkt er ebenfalls an die Pineta, in der er so oft sinnend geweilt haben soll. Die Landschaft hat, nach langer Zeit wieder, die Seele eines Menschen ergriffen.

Auf Dante folgt Boccaccio als Sänger der Pineta: er läßt eine seiner Novellen dort spielen, die John Dryden, der englische Dichter des 17. Jahrhunderts, dann in Verse gebracht hat. Der letzte, der bisher starke dichterische Anregungen aus der Pineta erhielt, war Lord Byron.

O Dämmerstunde, die ich oft verträumte
Im stillen Fichtenwald, am öden Meer,
Wo seinen Strand Ravennas Meer umsäumte,
Wo einst an der Caesaren letzte Wehr
Die Adria herüberflutend schäumte —
Forst, ewig grüner! Den Boccaccios Mär
Und Drydens Lied bevölkerten für mich,
Wie liebt' ich euch, die Dämmerstund' und dich!

(Don Juan III, 105; nach Ziegeler.)

So singt er im Don Juan; in seinen Briefen hat er erzählt, wie er nicht müde wurde, den Wald zu durchstreifen und die Eindrücke der Natur auf sich wirken zu lassen.

Sie alle sahen die Pineta noch in einer besseren Zeit. Nördlich und südöstlich der Stadt bedeckte sie weite Strecken, stundenlang sich neben den Sümpfen hinziehend. Seit harter Frost (1880/81) und Waldbrände unzählige Stämme vernichtet haben, ist der Wald gelichtet und weithin ganz verschwunden. Einst reichte die Pineta bis in die Nähe der Stadt; jetzt muß man lange gehen, ehe man die ersten Pinien sieht. Mancher zieht den einzelnen Baum in seiner Isoliertheit dem dichtbestandenen Walde vor — die einzelne Pinie wirkt sicher malerischer, aber auch der Wald hat etwas feierlich Großes: die schlanken, hohen Stämme mit ihren breiten, flach gerundeten Kronen (Abb. 139), das frische Immergrün der Nadelbüschel, blaugrün, wo die Nadeln schon älter sind, das Rauschen der Kronen und das ferne Rauschen des Meeres. Niemand wird in dieser Einsamkeit ohne Gewinn, ohne den Zwang zur inneren Einkehr verweilen. Auch lehrt die Pinie, wie die Zypresse, ein Stück italienischen Lebens verstehen: die Natur erzog mit ihren ruhigen, großen Formen das Auge zum Stil.

Die Geschichte Ravennas ist in knappen Bildern an uns vorübergezogen. Wohl steht die Stadt hinter vielen andern zurück an breitem Reichtum des Geschehens, an Zahl der Monumente, an rasch ergreifendem Reiz der einzelnen Kunstwerke — aber auch sie spiegelt dennoch den Reichtum italienischen Lebens wieder. Von was für großem Schicksal erzählt diese Stadt, wie viel Bedeutendes hat sich in diesen engen Mauern abgespielt und seinen Niederschlag in Werken der Kunst gefunden! Stark genug ist die Weltgeschichte über dieses kleine Stücklein Erde hinweggegangen, um ihre Zeichen zu hinterlassen. Und weil tief einschneidende Ereignisse und hoch ragende Persönlichkeiten diesen Boden kenntlich gemacht haben, drängen sich die Erinnerungen lebendig und ergreifend auf. Es bleibt ein unverlöschlicher Eindruck von gewaltig düsterem Geschehen und von geheimnisvoller Schönheit, wenn man einmal diese Stadt durchwandert hat.



Abb. 139. Die Pineta bei Ravenna.

Anmerkungen.

1. (Zu S. 6.) Daß Ravenna nicht auf Inseln in den Lagunen, sondern auf dem Festlande an den Lagunen gelegen hat, wird durch den Bau der Fossa Augusta bewiesen. Nur auf vollkommenem Festlande konnte Augustus einen solchen Kanal anlegen. Die Sümpfe, die noch weiter westwärts von Ravenna liegen, sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Reste von Lagunen, sondern sie entstanden — wie auch später immer wieder (nachweisbar z. B. im 16. Jahrh.) — infolge von Ueberschwemmungen der allzutief gelegenen Landstriche durch das von Zeit zu Zeit steigende Meer.

2. (Zu S. 6.) Der Pinienwald erstreckte sich noch im Mittelalter bis zum Aquaedukt, also bis in die Gegend des Ronco. Vgl. Fantuzzi III, S. XXXIV. Auch die in den Kämpfen zwischen Odoaker und Theoderich erwähnte Pineta ist doch wohl weiter landeinwärts zu suchen, da damals das Meer noch bis nach Classe reichte. Fazio degli Uberti (um 1360) läßt im Dittamondo L. III c. 2 seinen Helden von Ravenna nach Ferrara durch die Pineta reisen — also muß auch im Norden der Stadt im 14. Jahrh. der Wald sich noch viel weiter westwärts erstreckt haben als heute.

3. (Zu S. 10.) Riccis Vermutung stützt sich auf litterarische Notizen, nach denen in dieser Gegend antike Thermen gestanden haben, und auf den Umstand, daß sich in S. Giovanni in Fonte der heutige Fußboden 3 m über dem ursprünglichen befindet, ein Höhenunterschied, der sonst zwischen Bauten des 5. Jahrh. und dem gegenwärtigen Boden nicht besteht. Ein zweiter Fußboden ist nachweisbar 1,75 m unter dem heutigen; R. nimmt an, daß darin der bei der Umwandlung in ein Taufhaus gelegte Fußboden zu erkennen sei. — Die Zweifel sind damit nicht völlig gehoben: es müßte dann jedenfalls eine völlige Veränderung des ganzen Baues mit Beseitigung aller ehemaligen Nebenräume stattgefunden haben und es müßte doch wohl auch die ganze innere architektonische Gliederung der Wände erst hinzugefügt sein. Denn die Marmorintarsia (vgl. Abb. 1) wird an den oberen Ecken durch die Blendarkaden überschnitten — das kann nicht antik sein. In einem antiken Gebäude muß diese Intarsia in ihrer vollständigen rechteckigen Form zur Geltung gekommen sein. Es giebt nur zwei Möglichkeiten: entweder wurde diese Intarsia aus einem antiken Bau in dieses Taufhaus gebracht oder man überkleidete die Wände des antiken Baues mit einer neuen Architektur; die erste Möglichkeit ist doch die wahrscheinlichere. In dieser und in andern Fragen danke ich Herrn Professor Studniczka in Leipzig für seinen freundlichen Rat.

4. (Zu S. 30.) Diese Mosaiken in das spätere 5. Jahrhundert anzusetzen ist der einzige Ausweg, wenn man für die erste Einrichtung des Taufhauses die Zeit Erzbischof Neons festhalten will. Denn ein zeitlicher Unterschied zwischen den Mosaiken des Erdgeschosses und denen der Kuppel besteht auf alle Fälle, Uebereinstimmung aber zwischen jenen und den Mosaiken im Grabmal der Galla Placidia, die doch um 450 entstanden sein müssen — später hat man derartiges nicht mehr zustande gebracht. Für das 6. Jahrh. stehen die Kuppelmosaiken zu hoch; wo finden sich da noch so individuelle Gestalten wie die der Apostel oder ein Kopf wie der des Jordan? Nichts was mit der Entstehungsgeschichte von S. Giovanni in Fonte und seines Innenschmucks zusammenhängt, ist ohne Fragezeichen zu geben!

5. (Zu S. 34.) Daß der einzige Zugang von Süden her war, geht aus den Quellen hervor: an der Pineta schlug Theoderich sowohl nach Jordanes wie nach dem Anonymus Valesianus und den Ravennater Annalen sein Lager auf und Classe hat er bei der Eroberung zuerst betreten. Aus Jordanes' Angabe, Theoderich habe den Po überschritten und bei der Pineta sein Lager aufgeschlagen, ist doch nicht zu schließen, daß die Pineta im Nordwesten gemeint sei, wie V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere S. 295 will. Da Jordanes die Gegend nicht aus eigner Anschauung kannte, so darf man sein Wort nicht so genau nehmen.

6. (Zu S. 41.) Basilika des Herkules. Als Reste dieser Basilika hat man allgemein die acht Säulen angenommen, die heute auf der Piazza Vittorio Emanuele als Stützen eines relativ modernen Hauses verwendet sind und von denen zwei das Monogramm Theoderichs tragen. Ricci hat in der 3. Auflage seines Führers durch Ravenna (1900) diese Annahme ganz fallen lassen, weil bis zum 16. Jahrh. kein derartiges Gebäude in dieser Gegend der Stadt erwähnt werde und weil die Säulen nur eine Hand breit im Boden stehen. Er nimmt deshalb an, daß diese Säulen vielleicht aus der 1457 von den Venezianern zerstörten Kirche S. Andrea de' Goti herrührten und

daß sie bei Umbauten auf der Piazza verwendet wurden. Ein Beweis für diese Vermutung ist nicht zu geben, aber freilich ist die frühere Annahme jetzt doch unhaltbar geworden.

7. (Zu S. 43.) Die Beweise gegen die Identität mit dem Palaste Theoderichs sind: das Niveau, das mit dem der Bauten des 6. Jahrh. nicht stimmt, der Baustil, das verschiedenartige dabei verwendete Material, das nach Riccis Ansicht zusammengerafft und so gut wie möglich zugestutzt erscheint. Bei Agnellus und in mittelalterlichen Urkunden wird von einem Gebäude ad Calchi oder in Calce gesprochen. Da sich in Konstantinopel vor dem kaiserlichen Palaste ein Wachgebäude dieses Namens befand, so hat Ricci geschlossen, daß es sich bei diesem Gebäude in Ravenna um den gleichen Zweck gehandelt habe und ihm deshalb der gleiche Name gegeben worden sei. Diese Vermutung ist in hohem Grade ansprechend. Es bleibt nur noch immer eine Schwierigkeit. Agnellus (c. 94) erwähnt an diesem Gebäude „quae dicitur ad Calchi“ ein Mosaikgemälde Theoderichs mit Personifikationen von Rom und Ravenna. Es ist ausgeschlossen, daß in byzantinischer Zeit ein solches Gemälde zu Ehren Theoderichs hergestellt worden wäre; also müßte dieses Gebäude ad Calchi eben doch schon zu Theoderichs Zeit nach einem Vorbild in Konstantinopel errichtet sein und es dürfte deshalb nicht mit dem fraglichen, noch vorhandenen Gebäude identifiziert werden. Als sicheres Ergebnis bleibt vorerst nur, daß dieses nicht dem 6. Jahrh. angehört und nicht als Palast des Theoderich bezeichnet werden darf.

8. (Zu S. 50.) Man vergleiche mit diesem Bilde die im übrigen ganz gleichartig angelegte Abendmahlsdarstellung des Codex Rossanensis (abgeb. bei Kraus, Gesch. der christl. Kunst I, S. 466), wo diese einheitliche Wirkung nicht erzielt worden ist.

9. (Zu S. 59). Das Grabmal des Theoderich hat zu vielen Vermutungen Anlaß gegeben. Ein Zweifel ist jetzt durch Riccis Forschungen glücklich beseitigt. Daß der heutige kahle Zustand des Obergeschosses nicht der ursprüngliche ist, zeigen die Spuren in halber Höhe der Wand: sie lassen auf verschwundene Bauteile, die sich hier an die Mauer lehnten, schließen. Man nahm deshalb an, daß der Umgang eine Säulengallerie getragen habe; Ricci hat aber jetzt an der Hand eines Rekonstruktionsentwurfs der Renaissancezeit die bessere Vermutung aufstellen können, daß es sich lediglich um Säulen und Blendarkaden zur Gliederung der Mauerfläche gehandelt hat. Eine Säulengallerie, die in Thürhöhe bereits abschloß, hätte kein harmonisches Verhältnis zu dem nur ganz wenig vorstehenden Kuppelstein besessen; Säulen an der Wand mit Blendarkaden lassen sich dagegen im besten Verhältnis zur Kuppel denken. Die jetzt im Kuppelsaal des Obergeschosses aufgestellten Säulenreste sind in der Nähe des Grabmals gefunden worden; doch gehörten sie sicherlich zu den Bauten, die im Mittelalter das Grabmal umschlossen und nicht zu diesem selber.

Der antike Charakter des Grabmals wird bestätigt durch den Vergleich mit andern römischen Grabmälern. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 25 nehmen für Theoderichs Grabmal ein jetzt verschwundenes römisches Vorbild an. Man vergleiche das Grabmal der Cäcilia Metella, das Grabmal Hadrians (z. B. in der Rekonstruktion bei Grisar, Geschichte Roms I, S. 209, auch S. 382) — derartige Werke wirkten sicherlich auf den König ein: sie alle stehen seinem Grabmal näher als der germanische Tumulus. Theoderichs Anschauung liegt deutlich genug ausgesprochen in der Bestallungsurkunde für den Palastaufseher (Cassiodors Variae VII, 5): „ab opere veterum sola distet novitas fabricarum“ — von den Werken der Alten soll sich sein Palast nur durch die Frische der Arbeit unterscheiden. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst S. 26 ff. hat am stärksten die neuen, d. h. germanischen Einflüsse bei dem Grabmal betont — aber doch mit großen Uebertreibungen. Für die antike Abstammung auch des sog. Zangenornaments läßt sich manches verwandte Muster anführen. Sollte es sich, wie mir von Freundesseite mitgeteilt wird, um eine Entartung des sog. lesbischen Kymas handeln, das sich z. B. an dem Sarkophag des 4. Jahrh. im Portikus von S. Lorenzo fuori le Mura in Rom vorfindet? Vgl. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, 2770. Ein verwandtes Ornament zeigt auch ein Elfenbeindyptichon im Mailänder Dom; vgl. Labarte, Histoire des Arts industriels I, S. 72. Die spätrömische Kleinkunst zeigt verwandte Motive linearen Charakters; vgl. das Ornament einer Thonlampe des 4. Jahrh., abgebildet in der Röm. Quartalschrift 1898, Tafel VIII. Dafür fand ich keine Beweise, daß sich das Zangenornament an „nordischen Bauteilen, Geräten und Waffen der fränkischen Periode“ zeigt, wie Bronner, Ravenna S. 20 (Mainz, 1897) sagt.

Register.



